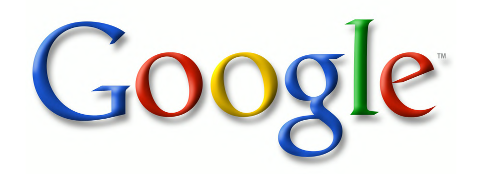
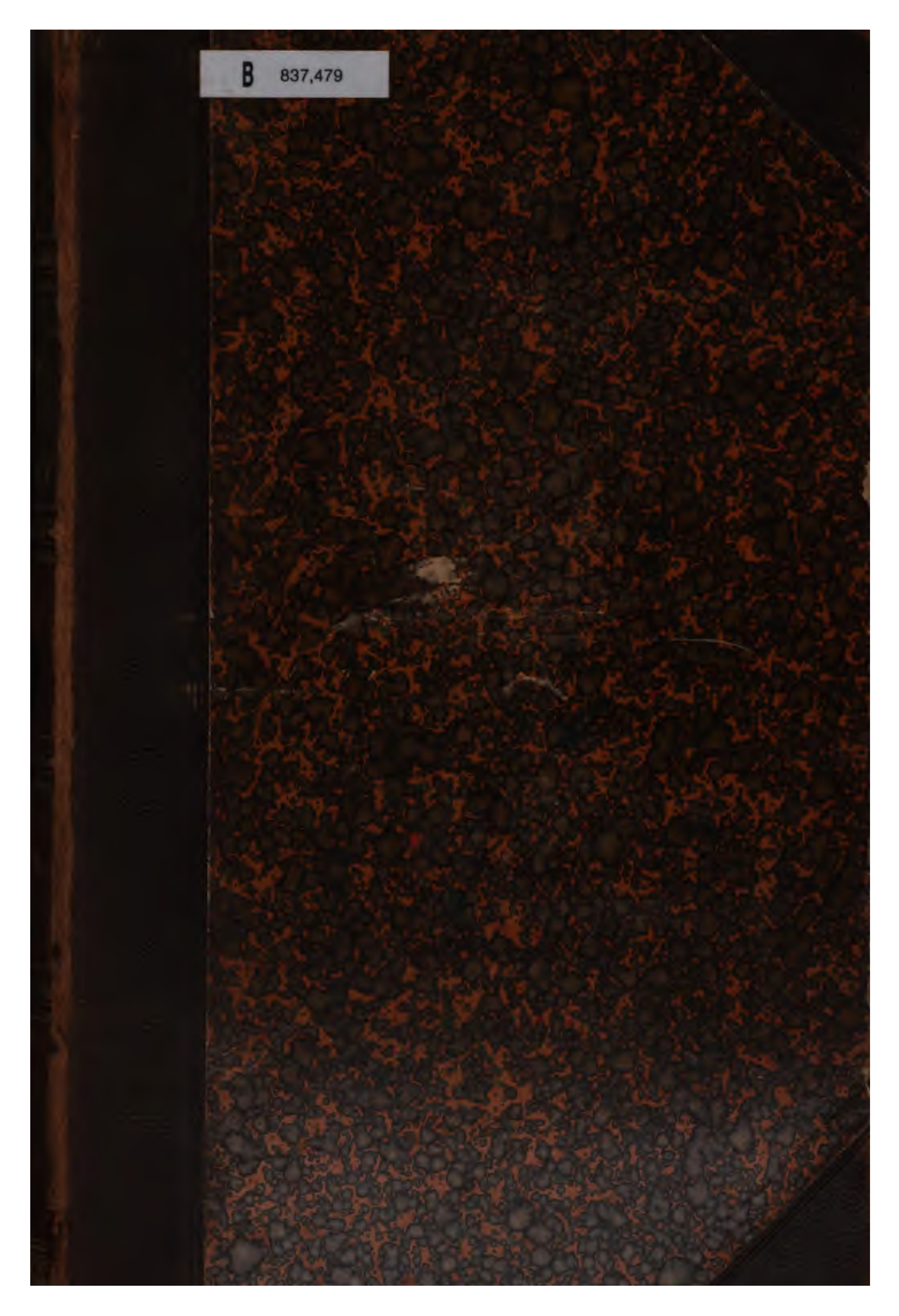
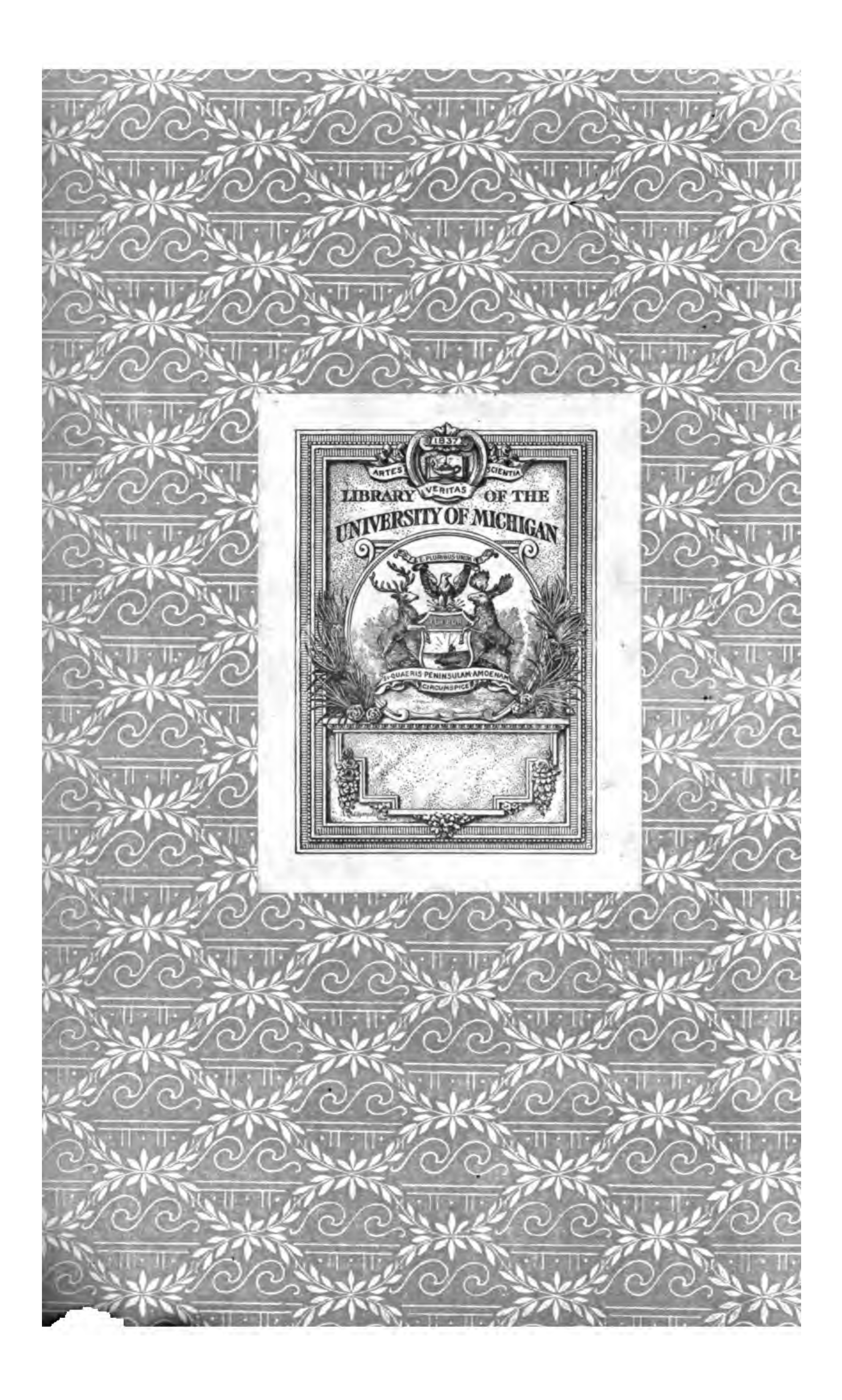
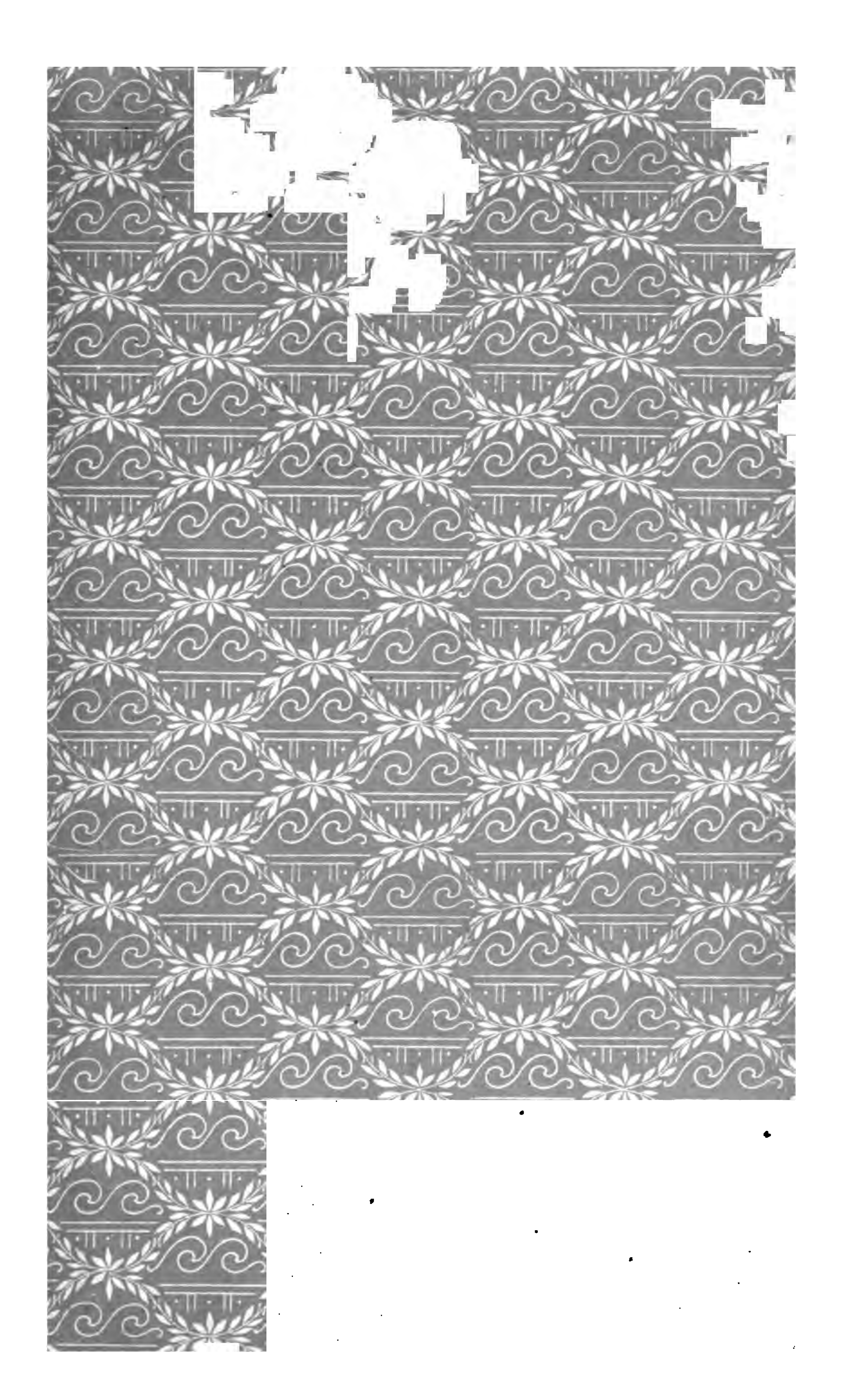






1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

ERSTER BAND.



STUTTGART

VERLAG VON FERDINAND ENKE

1906

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Inhaltsverzeichnis des I. Bandes.

Abhandlungen.

Besprechungen.

Schriftenverzeichnis für 1905.

I.

Zur „ästhetischen Mechanik“.

Von

Theodor Lipps.

1. Allgemeines.

Alle räumlichen Formen, seien sie nun lineare oder Flächenformen, oder Formen des nach drei Dimensionen ausgebreiteten Raumes, oder kurz »körperliche« Formen, verdanken ihre ästhetische Eindrucksfähigkeit oder ihren ästhetischen Wert dem in ihnen — nicht an sich, aber für die ästhetische Betrachtung — liegenden Leben. Leben aber ist Tätigkeit. Und Möglichkeit der Tätigkeit oder Größe der Anspannung derselben ist Kraft. Eine räumliche Form ist schön, wenn in ihr Kräfte frei, d. h. ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit folgend, sich auszuwirken, wenn die Formen vermöge solcher Kräfte sich ins Dasein zu rufen und im Dasein sich zu erhalten scheinen. Die schöne Linie ist eine sich selbst oder ihre Form durch in ihr wirkende Kräfte in jedem Moment von neuem frei schaffende und erhaltende; sie ist damit jederzeit ein Analogon der wollenden und handelnden und in ihrem Wollen und Handeln ihr inneres Wesen frei auswirkenden Persönlichkeit. Die schöne Linie ist schön, weil sie dies ist. Und was hier von der Linie gesagt ist, gilt von jeder räumlichen Form überhaupt.

Die Ästhetik der räumlichen Formen fordert aber die Unterscheidung zweier Klassen von Formen. Dieselben sind: die Naturformen und die künstlichen Formen. Die letzteren nennt man wohl auch geometrische Formen. Eine Naturform ist etwa die Form des irgendwo frei gewachsenen Baumstammes. Auch dieser lebt in allen seinen Teilen und ist uns ästhetisch erfreulich um dieses Lebens willen. Aber dieses Leben ist Naturleben, d. h. es ist ein Teil des Spieles der Naturkräfte, in welchem die einzelnen Kräfte in unendlich mannigfacher Weise, ohne erkennbare Regel und Gesetzmäßigkeit, scheinbar dem Zufall und der Laune gehorchend, darum jeder Berechnung spottend, ineinander greifen und sich durchkreuzen, in ihren Wirkungen sich ablenken und modifizieren.

Nicht als fehlte in diesem scheinbar regellosen Spiel oder diesem unentwirrbaren Gewebe von Wirkungen bald so bald so gearteter und gerichteter Kräfte jegliche erkennbare Ordnung. Die Natur zeigt überall feststehende Gewohnheiten, denen ihre Bildungen sich fügen. Aber dieselben sind nur allgemeine Gewohnheiten, sie sind nur der Rahmen, die Basis, das Schema für jenes freie Spiel. Der Eichbaum wächst nach einer uns vertrauten, bestimmten Gesetzmäßigkeit; nach einer anderen als der Tannenbaum. Aber dieselbe betrifft nur die Grundformen oder den Grundcharakter. Im einzelnen dagegen scheint uns diese Grundform oder dieser Grundcharakter zufällig, nach bloßer Laune der Natur so oder so näher bestimmt oder differenziert. Wir haben kein Bewußtsein einer inneren Notwendigkeit, welche die knorrigen Auswüchse dieses bestimmten Eichbaumes treibt, an dieser bestimmten Stelle zu sitzen oder diese bestimmte Größe und Form zu haben.

Anders dagegen verhält es sich mit den künstlichen Formen, etwa der Form eines Gefäßbauches oder des Wulstes einer Säulenbasis. Diese sind, weil sie nicht Naturformen sind, auch nicht jenem unberechenbaren Spiele der Naturkräfte unterworfen, oder sind nicht ein Ergebnis derselben, sondern ihre Form ist beherrscht von einer unmittelbar einleuchtenden Gesetzmäßigkeit. Wohl entstammen sie denselben Kräften, die auch in der Natur wirken. Der Gefäßbauch »steht« auf seiner Basis und »richtet sich« von derselben auf, wie der Fels oder der Stamm des Eichbaumes. Und er baucht sich aus oder weitet sich aus in demselben Sinne, in welchem der Eichbaum an dieser oder jener Stelle sich ausbaucht oder ausweitet. Kurz, auch die Kräfte, die in den künstlichen Formen wirken, sind Naturkräfte. Aber die Naturkräfte, vermöge welcher der Gefäßbauch sich entfaltet und seine Form gewinnt, sind eben aus der Natur herausgenommen. Wenige und wohl erkennbare und unterscheidbare Kräfte wirken hier für sich oder wirken rein sich selbst überlassen. Es ist ein Wirken und weiterhin ein Zusammen- und Gegeneinanderwirken, das zu einem Resultat führt, wie es eben diese wenigen und einfachen und in ihrem Wirken und ihrem Zusammen- und Gegeneinanderwirken frei sich überlassenen Kräfte ins Dasein rufen können und ihrer Natur zufolge müssen. Und wir können unmittelbar verstehen, wieso diese Kräfte diese Form ins Dasein rufen können und müssen.

Dies Herausnehmen der Naturkräfte aus dem Naturzusammenhange kann man auch bezeichnen als ein Abstrahieren; nämlich als ein Abstrahieren von jenem unberechenbaren Spiel der Naturkräfte, in welches dieselben in der Natur zu jeder Zeit verwoben sind. Und so können die Kräfte, welche in den künstlichen oder geometrischen Formen wirken, den Namen »abstrakter Kräfte« tragen. Und die Künste, die

solche Formen schaffen, können »abstrakte Künste« oder genauer »abstrakte Raumkünste« heißen. Die Form solcher Gebilde, kann man sagen, ist Form des abstrakten Raumes. Damit ist der Raum als Träger der abstrakten oder allgemeinen Naturkräfte gemeint.

Hiermit sind zugleich zwei Gattungen von Künsten unterschieden. Beide pflegen wir bildende Künste zu nennen. Die eine derselben aber bezeichnen wir genauer mit dem Namen »Bildkünste«. Die andere bezeichneten wir soeben schon als abstrakte Raumkünste. Wir können aber die letzteren auch einfach Raumkünste nennen.

Auch die Bildkünste stellen Raum dar. Die Plastik den von Körpern erfüllten Raum. Die Malerei ein Stück Raum, in welchem Gestalten sind, leben und atmen und zueinander in Wechselbeziehung stehen. Auch die Bildkünste sind also räumliche Künste. Aber dieselben haben das Eigentümliche, das im Worte »Bild« liegt, d. h. sie geben ein Bild von dem, was in der Natur oder Wirklichkeit erfahrungsgemäß gegeben ist. Sie bilden das im Raume Wirkliche ab oder nach, oder geben es wieder. Sie bringen das konkrete Naturleben in räumlichen Bildungen zur unmittelbaren Anschauung.

Davon nun unterscheiden wir die »Raumkünste« als diejenigen, welche den Raum selbst bilden und formen, die im Raume als solchem unmittelbar liegenden Formmöglichkeiten verwirklichen und damit das allgemeine Leben des Raumes zur unmittelbaren Anschauung bringen. Wir stellen damit die Raumkünste in analoger Weise den Bildkünsten gegenüber, wie man die Geometrie als Wissenschaft vom Raume der Physik als der Wissenschaft von den Dingen, die im Raume sind und sich ausbreiten, gegenüber zu stellen pflegt. In der Tat verhalten sich die Raumkünste zum Raume analog wie die Wissenschaft vom Raume oder die Geometrie. Beide haben es zu tun mit Raumformen, nicht mit Formen des Räumlichen, d. h. des im Raum Wirklichen; nur erkennt die Geometrie die Raumformen, die Raumkunst ruft sie ins Dasein.

Zugleich ist für den Geometer der Raum nichts als die leere Möglichkeit der Formen, für den Künstler dagegen ist er der lebendige oder mit Leben erfüllte Raum. Für ihn sind demnach auch alle Formen, die er bildet, Träger eines in ihnen sich verkörpernden Lebens.

Der Begriff der Raumkunst schließt aber wiederum zwei Möglichkeiten in sich. Der Raum kann dabei einmal genommen sein als Raum, den eine körperliche Masse füllt, oder der von körperlichen Massen eingeschlossen, abgegrenzt, kurz bestimmt ist. Einen solchen Raum formen die technischen Künste, die Tektonik, Keramik, Architektur u. s. w. Auch diese technischen Künste bilden nicht ab oder geben Dinge, die im wirklichen Raum sind, wieder, sondern sie bilden oder formen den Raum. Auch sie rufen die im Raum überhaupt der Möglichkeit nach

gegebenen Formen ins Dasein. Sie sind also nicht Bildkünste, sondern Raumkünste. Aber die Formen, die sie bilden, haben zugleich einen materiellen Träger. Indem die technischen Künste den Raum formen, formen sie räumliche Massen; oder umgekehrt, sie formen den Raum, indem sie räumliche Massen formen.

Ein andermal dagegen formt der Künstler den Raum ohne solchen Träger, den leeren, von keiner Masse erfüllten Raum; oder er läßt den geformten Raum durch keine Masse in seinem Dasein bestimmt sein. Die Kunst nun, die dies tut, ist die reine Ornamentik. Technische Künste, so können wir kurz sagen, formen den Raum durch Formung einer Masse, die Ornamentik formt den Raum schlechtweg als Raum.

Der Gegensatz nun zwischen der Ornamentik und den technischen Raumkünsten, oder zwischen der reinen Raumkunst und der Massenraumkunst ist ästhetisch von großer Tragweite. Hier interessiert uns aber nur das Gemeinsame beider Künste. Und das ist dies, daß sie beide den Raum bilden oder formen (nicht Räumliches abbilden), und damit das im Raum für die ästhetische Betrachtung liegende Leben zur unmittelbaren Anschauung bringen.

Was aber, so fragen wir jetzt, ist dies Leben? Ich identifizierte dasselbe schon mit Kräften und Tätigkeiten. Demnach können wir auch fragen, was sind diese Kräfte und Tätigkeiten? Darauf lautet die Antwort: Sie sind *unsere* Kräfte und Tätigkeiten. Nur in uns finden wir und erleben wir das, was den spezifischen Sinn des Wortes Tätigkeit ausmacht. Alle Tätigkeit, die wir denken, ist unserem Tätigkeitsgefühl entnommen, und ebenso alle Kraft unserem Kraftgefühl. Von einer Tätigkeit zu reden, die etwas anderes wäre als die Tätigkeit, die wir in uns erleben oder fühlen, etwas anderes als diese Bestimmtheit des Ich, hat so wenig Sinn, als es Sinn hätte von Farben zu reden, die etwas anderes wären als die von uns gesehenen Farben, oder von Tönen, die etwas anderes wären als die von uns gehörten Töne. Und das gleiche gilt von der Kraft.

Was wir in der unbeseelten Welt wahrnehmen, ist nichts als einfaches Dasein und Geschehen. Aber dies nehmen wir eben wahr und fassen es auf, machen es uns geistig zu eigen. Und indem wir dies tun, durchdringen wir das Wahrgenommene mit unserer Tätigkeit, unserem Leben, unserer Kraft, kurz mit uns selbst.

Schon die einfache, gerade Linie ist mir nicht fertig gegeben, sondern gegeben sind mir etwa, wenn die Linie schwarz auf weißem Hintergrunde mir entgegentritt, eine Menge schwarzer und weißer Punkte oder Flecken. Die schwarzen Punkte gehen in andere schwarze Punkte

der Linie, sie gehen aber ebensowohl in die weißen Punkte der Umgebung ohne Unterbrechung über. In dem Ganzen, was meiner Gesichtsempfindung sich darbietet, ist die schwarze Linie mit vielerlei anderem zusammen implizite vorhanden. Sie wird in dem Ganzen meines Sehfeldes mitgesehen. Soll sie nicht implizite, sondern explizite für mich da sein, nicht mitgesehen, sondern für sich gesehen werden, soll also das abgeschlossene Ding, das ich »diese Linie« nenne, für mich existieren, so muß ich es aus dem Ganzen, das ich wahrnehme, herauslesen oder herauslösen, d. h. ich muß Teil um Teil aus der Umgebung herausheben, Teil zu Teil hinzufügen und sukzessive die Teile miteinander verbinden, und so schließlich das Ganze schaffen. Ich muß dabei an einem Punkte einsetzen, weiter und weiter gehen, und schließlich absetzen. Jenes sukzessive Hinzunehmen und Vereinheitlichen ist ein Aufnehmen der Elemente der Linie in einen einzigen Akt der Auffassung, der das Ganze umspannen soll. Es ist ein sukzessives Sichausweiten dieses Aktes, ein Gewinnen einer größeren und größeren Spannweite desselben, bis er alle diese Elemente in sich aufgenommen hat. Und das Absetzen ist im Vergleich damit eine in entgegengesetzter Richtung gehende Leistung. Es ist das Abschließen dieser Ausweitungsbewegungen, der Zusammenschluß des in den Akten der Auffassung Aufgenommenen, die Begrenzung der Auffassungstätigkeit, die Weiteres und immer Weiteres in den einen Akt aufzunehmen bereit ist.

Diese ganze innere Tätigkeit vollziehe ich aber auf das Geheiß der Linie. Die Linie gibt mir den Anstoß zu jenem Ansatze. Sie gebietet mir den sukzessive sich weitenden Akt. Und sie schreibt mir die Begrenzung dieser Ausweitungsbewegung vor. Die ganze Tätigkeit ist also meine, und doch wiederum nicht meine Sache, sondern Sache der Linie. Die Linie, dieses Ding, oder dieser von seinem Hintergrund geschiedene, abgeschlossene Gegenstand existiert für mich gar nicht ohne diese Tätigkeit. Dieselbe liegt somit in der Linie als konstituierender Faktor desselben. Die Linie wird durch sie — nicht an sich, aber für mich. Habe ich die Linie in meinem geistigen Besitz, so habe ich sie als etwas, das diese Tätigkeit in sich schließt, so gut wie es die einzelnen Elemente, die durch die optischen Reize gegeben sind, in sich schließt. Es ist unmöglich, daß irgend eine Linie der Welt für mich existiert oder für mich ein abgeschlossener und für sich bestehender Gegenstand sei, ohne daß in solcher Weise ich mit meiner Tätigkeit unmittelbar darin liege. Sofern aber diese meine Tätigkeit in der Linie liegt, ist sie die Tätigkeit dieser Linie. Sie ist die ausweitende Tätigkeit der Linie, die an einem Punkte einsetzt, weitergeht und sich begrenzt. Sie ist Impuls zur Tätigkeit, fortgehende Tätigkeit, begrenzende

Tätigkeit. Die Linie tritt durch solche Tätigkeit für mich ins Dasein und wird zu dieser Linie. Sie gewinnt durch die ausweitende Tätigkeit für mich ihre Weite und durch die begrenzende Tätigkeit ihr abgeschlossenes Dasein, kurz ihre Begrenztheit.

Reden wir aber allgemeiner. Jedes räumliche Gebilde hat eine Form. Diese Form ist zunächst Größe der Ausweitung in dieser oder jener Richtung. Sie ist weiter so oder so geartete Begrenzung. Diese Form nun hat das räumliche Gebilde jedesmal für mich, weil ich ihm dieselbe durch meine Tätigkeit gebe. Ich gebe sie ihm, so gewiß ich das abgeschlossene Ganze des räumlichen Gebildes durch meine zusammenfassende Tätigkeit und meine Begrenzung dieser Tätigkeit schaffe. Die »Form« ist eben die Daseinsweise des Ganzen als solchen. Es ist die Gesamtqualität oder Gestaltqualität. Jede Form eines räumlichen Gebildes schließt also meine formschaffende oder formgebende Tätigkeit in sich. Diese ist meine und zugleich seine, d. h. des räumlichen Gebildes Tätigkeit. Das geformte Gebilde existiert für mich gar nicht ohne diese formschaffende Tätigkeit. Dieselbe ist notwendig in ihm, sofern das Gebilde für mich existiert; dasselbe ist ein Produkt aus den beiden Faktoren, dem sinnlich Gegebenen und dieser formschaffenden Tätigkeit. Damit haben wir dasjenige genauer bezeichnet, was ich oben so ausdrückte: Indem ich ein räumliches Gebilde wahrnehme, durchdringe ich es mit meiner Tätigkeit oder meinem Leben. Leben und Tätigkeit sind ja gleichbedeutende Begriffe. Zugleich habe ich damit noch einmal dasjenige bezeichnet, was ich im ersten Bande meiner »Ästhetik« allgemeine apperzeptive Einfühlung nannte.

Dazu tritt aber sofort und überall die zweite Art der Einfühlung, nämlich diejenige, die ich an jener Stelle als Natureinfühlung bezeichnete. Das Gebilde, das ich wahrnehme und auffasse, ist im Raum, es ist in demselben Raum, in welchem die Naturdinge sind. Und was in diesem Raum ist, betrachte ich nicht nur und fasse es in der Betrachtung zusammen und begrenze es, sondern ich verknüpfe es zugleich denkend nach Gesetzen des Denkens oder der Erfahrung.

Ein Ding sei vertikal ausgedehnt; dann verfällt es dem Gesetz der denkenden Verknüpfung, das in der Welt der Dinge die vertikale Richtung beherrscht. Was oben ist, habe ich immer wieder nach unten sinken sehen. Daraus ist mir eine Tendenz entstanden, das Obere nach unten sinken zu lassen. Es ist dies zunächst meine Tendenz, es in Gedanken herabsinken zu lassen. Aber diese Tendenz ist wiederum nicht meine Sache, sondern das Obere selbst drängt oder nötigt mich dazu. Damit ist die Tendenz objektiviert: sie ist eine Tendenz desjenigen, was oben ist, nach unten zu rücken.

Aber nicht alles, was oben ist, darf ich nach unten sinken lassen. Es geschieht oft genug, daß ein Oberes nicht nach unten sinkt. Dann fordert es mich auf oder gebietet mir, es jener Tendenz zum Trotze da festzuhalten, wo ich es sehe. Ich halte es also tatsächlich fest. Und ich tue dies im Gegensatz zu jener Tendenz des Herabsinkens. Wiederum aber haftet diese Tätigkeit des Festhaltens für mein Bewußtsein an den gesehenen Gegenständen.

Hierbei sind zwei Möglichkeiten: Ich sehe das Obere nicht herabsinken, weil etwas unter ihm ist. Dies »weil« will besagen, ich würde es allerdings nach Aussage anderweitiger Erfahrungen herabsinken sehen, wenn dies Untere nicht da wäre. In solchem Falle gebietet mir also das Untere die Festhaltung des Oberen an seiner Stelle. Es haftet an dem Unteren der »Widerstand« gegen das Herabsinken, das Untere »widerstrebt« dem Herabsinken des Oberen. Dies »Widerstreben« ist in Wahrheit mein in das Untere eingefühlter, weil durch dasselbe mir erfahrungsgemäß vorgeschriebener Widerstand gegen die vorhin erwähnte Tendenz des Herabsinkens, die ihrerseits meine Tendenz ist, das Obere in Gedanken herabsinken zu lassen.

Die andere Möglichkeit ist die: Nicht ein darunter Befindliches gebietet mir, das Obere an seiner Stelle festzuhalten, sondern ich sehe einfach das Obere da verharren, wo es ist, ohne daß ein unter ihm Befindliches mir dies verständlich machte. Dann liegt in dem Oberen selbst die Tendenz sich an seiner Stelle zu erhalten, d. h. es »schwebt« über dem Unteren. Daß etwas schwebt, dies besagt ja, es behauptet sich durch eigene innere Tätigkeit, die der Tendenz des Herabsinkens entgegentritt, in seiner Höhenlage.

Die Tendenz des Herabsinkens wird aber zugleich zu einer Tendenz von bestimmter Intensität oder Kraft, wenn wir ein Ding herabsinken sehen auch unter Umständen, unter welchen ein anderes Ding erfahrungsgemäß nicht herabsinken würde. Bestimmte Körper etwa sinken im Wasser, während andere oben bleiben. Dies letztere läßt uns in das Wasser einen Widerstand gegen das Herabsinken einfühlen. Sinkt nun ein Körper trotz dieses Widerstandes, so hat er eine besondere »Kraft«, d. h. meine Tendenz, ihn herabsinken zu lassen, gewinnt, weil sie gegen die aus anderweitiger Erfahrung stammende Tendenz, ihn im Wasser nicht herabsinken zu lassen, oder was dasselbe sagt, gegen die im Wasser für mich liegende Tendenz, einen Körper in seiner Lage festzuhalten, Stand hält und trotz derselben, wiederum erfahrungsgemäß, sich verwirklichen muß. Diese Intensität meiner Tendenz in irgend welche Objekte eingefühlt, nennen wir »Schwerkraft«.

In analoger Weise nun entstehen alle Tätigkeiten, Tendenzen, Widerstände, Kräfte in der Natur. Sie sind alle ihrem letzten Ursprung

nach nichts anderes als meine, aus der Erfahrung stammenden Tendenzen, Dinge in meinen Gedanken sich so oder so bewegen zu lassen, beziehungsweise die durch den Augenschein unmittelbar gegebene Nötigung, solchen Tendenzen zum Trotze eine Bewegung sich vollziehen oder ein Ding in Ruhe verharren zu lassen. Die Wechselwirkung der Tätigkeiten und Tendenzen und das Gleichgewicht derselben ist die Wechselwirkung und das Gleichgewicht solcher in der Betrachtung des Daseins der Dinge und des Geschehens an den Dingen in mir entstandenen Tendenzen und Nötigungen. Die »Kräfte« sind die Intensitätsgrade, welche diese Tendenzen und Nötigungen in ihrem Gegeneinanderwirken gewinnen.

Vermöge der Einfühlung aber wird dies alles zum Eigentum der Dinge selbst. Dabei ist die Einfühlung nicht ein besonderer Akt, sondern sie ist ohne weiteres damit gegeben, daß diese Tätigkeiten und Tendenzen, dies Gegeneinanderwirken und dies Gleichgewicht und die Intensität derselben, durch die Dinge selbst und die Weise, wie sie ohne mein Zutun sich darstellen, ins Dasein gerufen sind, also in ihnen »liegen« oder an sie für mein Bewußtsein gebunden sind.

Gehen wir aber in der Betrachtung der Naturkräfte noch einen Schritt weiter. Wir reden auch von einer Tendenz oder Kraft der Beharrung in der Natur: Jedes Ding strebt da zu verharren, wo es ist. Und jedes in Bewegung befindliche Ding strebt in der Richtung und mit der Geschwindigkeit weiter zu gehen, die es einmal hat. Nun, auch diese Tendenz der Beharrung ist meine Tendenz. Es ist die Tendenz, das, was irgend wo ist, in meinen Gedanken da zu belassen, wo es ist, beziehungsweise die Tendenz, was in bestimmter Richtung und mit bestimmter Geschwindigkeit sich bewegt, in Gedanken so weiter sich bewegen zu lassen. Aber auch diese Denktendenz ist unmittelbar da oder wird von mir erlebt, indem ich ein Ding irgendwo sehe beziehungsweise sich bewegen sehe. Das Erlebnis dieser Tendenz ist unmittelbar in und mit dem Akte dieser Wahrnehmung gegeben. Die Tendenz haftet für mein Erleben an dem wahrgenommenen Ding, ist daran gebunden, kurz, sie ist eingefühlt, und ist damit zugleich Tendenz des Dinges.

Und damit hängt zugleich ein Weiteres zusammen. Wir sehen auch bewegte Dinge nicht in gerader Richtung weitergehen. Darum besteht doch auch bei ihnen jene Tendenz. Im Gegensatz zu ihr erscheint dann jede Abbiegung von der geraden Richtung als eine Tätigkeit des Abbiegens oder erscheint begründet in einer besonderen Tendenz der Abbiegung, durch welche jene Tendenz überwunden wird. Diese Tendenz nun ist ihrem Ursprunge nach nichts als die in dem tatsächlichen Abbiegen für mich liegende Tendenz

oder Nötigung, den Körper als einen abbiegenden, d. h. in anderer Richtung weitergehenden aufzufassen, im Gegensatz zu der vorher bereits bestehenden Tendenz, ihn in gleicher Richtung weitergehend zu denken. Die Tendenz der Abbiegung »überwindet« die Tendenz des geradlinigen Fortganges, dies heißt: die Nötigung, ihn als den abbiegenden aufzufassen, überwindet meine Tendenz, ihn in meinen Gedanken geradlinig weitergehen zu lassen.

Im vorstehenden redete ich nun zunächst von Dingen. Was aber von diesen gesagt wurde, überträgt sich auch auf die räumlichen Formen. Jede räumliche Form, sagte ich, entsteht für mich durch eine Tätigkeit. Dies Entstehen nun ist ein räumliches; es ist also Bewegung. Und diese Bewegung nun unterliegt naturgemäß den Gesetzen der Bewegung, die mir erfahrungsgemäß vertraut sind. Dies heißt zunächst, daß ich sie naturgemäß an diesen Gesetzen messe.

Und dabei bestehen nun die beiden Möglichkeiten: Die Bewegungen sind aus den uns vertrauten Gesetzen der Bewegung verständlich, d. h. die Formen scheinen den sich selbst und ihrer Gesetzmäßigkeit frei überlassenen Bewegungen ihr Dasein zu verdanken. Oder aber es findet das Gegenteil statt: Die Bewegungen erscheinen als erzwungen, unfrei, in ihrem freien Ablaufe gehemmt oder gestört.

Diese Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung mit den uns vertrauten Bewegungsgesetzen haben nun nicht an sich ästhetische Bedeutung. Aber die Bewegungen, um die es hier sich handelt, sind ja zugleich Tätigkeiten oder Verwirklichungen von Tendenzen. Und diese Tendenzen sind, obzwar für uns an den Formen haftend, ihrem Ursprung und letzten Wesen nach unsere eigenen, in der Betrachtung der Formen entstehenden Tendenzen.

Und demgemäß ist die Freiheit und die Unfreiheit derselben zugleich Freiheit und Unfreiheit der Verwirklichung unserer eigenen Tendenzen oder der Tendenzen der Betätigung unserer selbst.

Freiheit der Betätigung meiner selbst, frei sich auswirkende Tendenz der Selbstbetätigung aber ist Grund der Lust. Zwang und Unfreiheit in der Betätigung meiner selbst, Zwang, im Widerspruch mit den in mir vorhandenen Tendenzen der Selbstbetätigung mich zu betätigen, ist Grund der Unlust. Und die Lust aus der Freiheit der eigenen Betätigung ist Selbstgenuß, beglückende Selbstbejahung. Die Unlust aus der Unfreiheit der eigenen Selbstbetätigung, der Hemmung, dem Zwange, dem diese unterliegt, ist Störung und Zerstörung des Selbstgenusses, ist unmittelbar gefühlte Lebensverneinung.

Und damit nun ist der ästhetische Wert und Unwert der räumlichen Formen ohne weiteres gegeben. Ästhetisch wertvoll müssen uns Formen sein, in welchen wir uns frei tätig fühlen, ästhetisch un-

wert solche, in welchen wir uns als in der Freiheit unserer Betätigung gehemmt und gestört fühlen. Ästhetisch wertvoll also sind solche Formen, in welchen für uns Bewegungen liegen oder bewegende Kräfte sich verwirklichen, derart, daß diese Bewegungen den uns vertrauten Gesetzen der Bewegung entsprechen; ästhetisch unwert solche, bei denen das Gegenteil der Fall ist.

Bewegende Kräfte nun nennen wir auch mechanische Kräfte, Gesetze der Bewegung mechanische Gesetze. Wir dürfen demnach auch sagen: ästhetisch wertvoll sind solche Formen, die für unsere ästhetische Betrachtung — die das Dasein in ein Werden, also in Bewegungen auflöst — nach mechanischer Gesetzmäßigkeit ihr Dasein gewinnen und haben. Oder kurz, ästhetisch wertvoll sind die aus sich selbst mechanisch verständlichen Formen; ästhetisch unwert sind die aus sich mechanisch unverständlichen, in diesem Sinne innerlich unmöglichen.

Die Bewegungen und bewegenden Kräfte, die in ihrem Zusammen- und Gegeneinanderwirken die räumlichen Formen ins Dasein rufen, bestehen nun für unsere ästhetische Betrachtung nur in Gestalt eines Gesamteindruckes, d. h. wir geben uns nicht Rechenschaft über die Art der Kräfte und die Weise ihres Wirkens, sondern haben einfach ein Gefühl der Freiheit und inneren Notwendigkeit des Verlaufes der Formen, beziehungsweise ein Gefühl des Zwanges und der inneren Unmöglichkeit. Wir geben jenem Gefühl auch wohl Ausdruck, indem wir von einem freien »Fluß« der Formen reden, oder wir bezeichnen die Form, die uns dies Gefühl ergibt, als richtig oder als in der Ordnung.

Die Ästhetik aber hat die Aufgabe, diesen Gesamteindruck in seine Elemente aufzulösen, also die in ihm erlebten Kräfte und Tätigkeiten voneinander zu sondern und einzeln herauszustellen, und zu zeigen, wie sie zusammen und gegeneinander wirken und wie daraus die künstliche Form entsteht und sich im Dasein erhält. Die Ästhetik legt jenen Gesamteindruck sozusagen in eine innere Geschichte, nämlich die Geschichte der Tätigkeiten und des Entstehens der Form im Fortgang derselben, auseinander. Sie zeigt insbesondere, wie die Bewegungen oder bewegenden Kräfte ihrer eigenen inneren Gesetzmäßigkeit folgend, also frei, eine Form ins Dasein rufen können und müssen.

Indem aber die Ästhetik diese Gesetzmäßigkeit bewegender Kräfte und Tätigkeiten zeigt, ist sie ästhetische Mechanik. Mit diesem Namen habe ich denn auch seit langem die Aufgabe der Ästhetik der künstlichen oder geometrischen Form belegt.

Diese ästhetische Mechanik ist nun wohl zu unterscheiden von der

physikalischen Mechanik. Die letztere zeigt, wie Formen unter Voraussetzung bestimmter bewegender Kräfte tatsächlich entstehen. Die ästhetische Mechanik dagegen hat nichts zu tun mit dem tatsächlichen Entstehen der Formen, sondern einzig mit dem Entstehen derselben für unsere ästhetische Betrachtung und unseren ästhetischen Eindruck.

Immerhin ist dieser ästhetische Eindruck ein Eindruck von eben der Gesetzmäßigkeit mechanischer Kräfte, die auch den Gegenstand der physikalischen Betrachtung ausmacht. Es ist ein mechanischer Eindruck oder ein mechanisches Gefühl. Und dieses mechanische Gefühl ist nicht etwas von unserem erfahrungsgemäßen Wissen durchaus Verschiedenes, sondern es ist eine Art Niederschlag desselben. Es verhält sich zu diesem analog wie das Sprachgefühl zum Wissen von der Gesetzmäßigkeit einer Sprache, oder wie das Schicklichkeitsgefühl oder das Taktgefühl zur klaren Einsicht in das, was da und dort das Schickliche ist. Das heißt, das mechanische Gefühl ist im Grunde nichts anderes, als eben jenes Wissen. Es ist in ihm nur dies Wissen nicht verstandesmäßig auseinander gelegt und mit verstandesmäßiger Schärfe bestimmt, sondern in einem Gesamteindruck verdichtet.

Solches Gefühl, sei es nun Sprachgefühl oder Schicklichkeitsgefühl oder mechanisches Gefühl, kann uns nun trotzdem im gegebenen Falle sicher leiten. Doch ist seine Sicherheit wiederum keine absolute und sie ist bei den einzelnen Individuen eine verschiedene.

Dies gilt aber vor allem von dem Gefühl, das hier in Rede steht. Die individuelle Verschiedenheit hinsichtlich der Sicherheit des mechanischen Gefühls scheint sogar recht erheblich. Und daraus ist leicht die Verschiedenheit in der Sicherheit der ästhetischen Wirkung solcher Formen begreiflich. Die ästhetische Wirkung der Formen besteht ja eben in der Weckung des mechanischen Gefühls.

Die Statuierung einer wirklichen, nicht nur für den ästhetischen Eindruck vorhandenen Gesetzmäßigkeit nun kann nicht geschehen ohne mathematische Berechnung. Und sollte gezeigt werden, wie eine bestimmte Form nach solcher mechanischen Gesetzmäßigkeit zu stande kommt, so bedürfte es dazu der auf solcher Rechnung beruhenden mathematischen Konstruktion.

Soweit aber das mechanische Gefühl sicher ist, d. h. mit dem verstandesmäßigen Wissen von mechanischer Gesetzmäßigkeit übereinstimmt, müssen Formen, die das mechanische Gefühl befriedigen, d. h. den Eindruck machen, daß sie mit innerer Notwendigkeit so sich entfalten, wie sie es tun, mit denjenigen zusammenfallen, die einer mathematischen Rechnung und Konstruktion als aus diesen Kräften

hervorgehend sich ergeben. Die ästhetisch verständlichen und darum erfreulichen Formen müssen sich darstellen als solche, die auch aus dem ungehemmten Sichauswirken bestimmter mechanischer Kräfte mathematisch abgeleitet werden könnten.

Damit ist gesagt, daß auch zur exakten Durchführung der Aufgabe der ästhetischen Mechanik mathematische Berechnung und Konstruktion gehörte. Sie wäre dafür die exakte Grundlage oder der exakte Prüfstein. Zugleich würde sich bei solcher Berechnung und Konstruktion ergeben, wie weit das mechanische Gefühl uns sicher leitet, oder innerhalb welcher Grenzen es auch Abweichung von der mathematisch mechanischen Gesetzmäßigkeit sich noch als gesetzmäßig gefallen läßt.

Diese exakte Durchführung der Aufgabe der ästhetischen Mechanik kann nun dem Ästhetiker nicht wohl zugemutet werden. Es scheint auch fast, als fehlten teilweise noch die dazu erforderlichen mathematischen Voraussetzungen. Sondern der Ästhetiker wird sich auf sein mechanisches Gefühl verlassen müssen. Bedingung dafür, daß er dies darf, ist, daß dasselbe sich als genügend ausgebildet erweist. Daß es aber so ist, dies wird er annehmen dürfen, wenn sein ästhetischer Eindruck ein sehr entschiedener ist, in dem Sinne, daß sehr wenig merkbare Änderungen an einer Form diese Form für sein mechanisches Gefühl aus einer möglichen in eine vollkommen unmögliche, widersinnige, verzerrte Form verwandeln können.

Diese Sicherheit des mechanischen Gefühls wiederum ist einerseits wohl Sache der natürlichen Anlage; anderseits aber zweifellos Sache der Übung. Wer den Versuch macht und künstliche oder geometrische Formen zeichnet und immer wieder zeichnet, Formen miteinander vergleicht und sie an seinem mechanischen Gefühle prüft, bald in dieser, bald in jener Richtung variiert und wiederum prüft, der wird bald finden, wie er feiner wird in seinem Eindruck, welche Form ästhetisch zulässig sei und welche nicht.

Unter Voraussetzung eines genügend ausgebildeten mechanischen Gefühls aber, sage ich, wird der Ästhetiker auf dies mechanische Gefühl vertrauen dürfen. Das heißt er wird getrost sagen dürfen, diese bestimmte Form ergibt sich aus diesen mechanischen Voraussetzungen mit innerlicher Notwendigkeit, wenn er einmal das bestimmte Gefühl dieser Notwendigkeit hat, und wenn anderseits die Analyse des ästhetischen Eindruckes und der Vergleich des Eindruckes, den er aus der Betrachtung verschiedener Formen gewinnt, oder richtiger die Analyse auf Grund dieses Vergleiches, ihm diese oder jene Kraft und Tätigkeit als an dem Gesamteindruck beteiligt, sich aufdrängt. Er treibt dann in solch einer Analyse wohl ästhetische Mechanik, aber

er tut dies nicht in exakten Begriffen. Statt der exakten Größenbegriffe und Begriffe von Größenverhältnissen wird er mit den allgemeineren Begriffen gleich, größer, kleiner u. s. w. operieren. Die Bezeichnung der Kräfte und Tätigkeiten und ihres Charakters und ihrer Richtung verliert dadurch doch nichts an Exaktheit.

Den vorstehenden allgemeinen Bemerkungen über ästhetische Mechanik füge ich jetzt noch eine Erinnerung an die bereits in meiner »Grundlegung der Ästhetik« getroffene Unterscheidung zweier Arten von geometrischen oder künstlichen Formen hinzu. Die eine Art bilden diejenigen Formen, die in der Geschichte vergangener Zeiten überall uns begegnen. Wir wollen sie, weil sie zunächst, obgleich nicht alle, in der antiken Kunst uns entgegentreten, die antiken Formen nennen. Die andere Gattung ist bezeichnet durch die »moderne Linie«.

Was die beiden unterscheidet und einander gegenüberstellt, ist dies: Die antike Form verdankt ihr Dasein für unsere belebende ästhetische Betrachtung Kräften, die ein für allemal, also schon von vorneherein, beim Beginn der Form oder am Ansatzpunkt ihres Entstehens gegeben und wirksam sind. Und die Form ist zu Ende, wenn die Wirkung dieser Kräfte, also die aus ihnen entstehende Bewegung, ihr natürliches Ende erreicht hat, beziehungsweise wenn einander entgegenwirkende Kräfte sich ins Gleichgewicht gesetzt haben.

Dagegen entsteht die moderne Linie für eben dieselbe ästhetische Betrachtung durch sukzessives Eingreifen bewegender Kräfte; d. h. während eine Kraft oder ein Zusammen von Kräften wirkt, also eine Bewegung im Begriffe ist, abzulaufen, tritt eine neue Kraft ein, und die Linie gerät sozusagen in die Sphäre einer solchen Kraft. Und diese lenkt, indem sie jene Kraft überwindet, stetig die Linie in ihre Bahn. Da dies Spiel sich endlos wiederholen kann, so könnte diese moderne Linie ins Endlose fortgehen. In Wahrheit wird sie dies nicht tun, weil doch jene Folge von ineinander übergehenden Bewegungen wiederum in eine einzige Bewegung eingeordnet werden, im Rahmen oder auf der Basis einer solchen sich abspielen, von einem einheitlichen Bewegungsgesetze beherrscht sein muß, wenn die aus jener Folge von Bewegungen oder Bewegungsansätzen resultierende Linie nicht ein gesetzloses Taumeln von einer Bewegungsform in eine andere, sondern ein einheitliches künstlerisches Gebilde darstellen soll.

Offenbar ist aber die Aufgabe der ästhetischen Mechanik jenen in sich abgeschlossenen Formen gegenüber, also angesichts jener Formen, in welchen eine ursprüngliche oder von vornherein gegebene Kraft oder ein ursprünglich oder von vornherein gegebenes Zusammen

oder Gegeneinander von Kräften sich auswirkt, und in welchen die Form zu Ende ist, wenn die daraus resultierende Bewegung ihr natürliches Ende gefunden hat oder zur Ruhe gekommen ist, — die einfachere. Diese einfachere Aufgabe ist dann zugleich diejenige, die die Ästhetik zuerst zu lösen hat.

Die antike Form ist vergleichbar der in sich abgeschlossenen einfachen Melodie. Wie mehrere solche Melodien zu einer umfassenderen Melodie, so können verschiedene Formen dieser Art sich zu einem Ganzen zusammenfügen, das wiederum von einer einzigen in sich abgeschlossenen Bewegung beherrscht erscheint. Aber sie fügen sich dann aneinander, wie sich abgeschlossene Melodien oder Teilmelodien aneinander fügen und zu einem melodischen Ganzen zusammenschließen.

Die moderne Linie dagegen ist vergleichbar der aus dem Übergehen von Melodie in Melodie, dem Hinübergleiten einer Melodie in die Region und Herrschaft einer immer neuen und neuen Tonika oder Tonart entstehenden »unendlichen Melodie«. Hier fügen sich Melodien nicht aneinander, sondern sie verweben sich ineinander.

Nun, wie die Ästhetik der Musik zunächst sich wird begnügen müssen, die einfache Melodie zu verstehen, und ihre Aufgabe der unendlichen Melodie gegenüber die sein wird, aus ihr die einfachen Melodien herauszulösen und die Gesetzmäßigkeit des Überganges von einer zur anderen zu begreifen, und endlich zu zeigen, wie oder inwieweit doch in ihrer Verwebung etwas wie ein einheitliches melodisches Ganze entsteht, so am Ende wird es sich auch mit der Ästhetik der Formen verhalten müssen.

Dieser Bemerkung gemäß fasse auch ich die ästhetische Mechanik zunächst als Mechanik jener einfachen und in sich abgeschlossenen Formen.

2. Über einige einfache Linien.

Das einfachste Gebilde mechanischer Kräfte ist die gerade Linie. Sie entsteht, indem ein in einem Punkte wirkender, einfacher Bewegungsanstoß oder -impuls ungestört, lediglich seiner eigenen Gesetzmäßigkeit folgend, sich auswirkt.

Wiederum ist die ästhetisch einfachste gerade Linie die horizontale. Sie ist gegen die Schwere oder den Gegensatz zwischen der abwärts treibenden Wirkung der Schwere und der ihr entgegenwirkenden vertikalen Tätigkeit neutral. Mit Rücksicht auf den vertikal sich ausdehnenden Raum ist sie nur einfach da. Das Einzige, was sie leistet, was also ihr ästhetisches Wesen ausmacht, ist dies, daß sie

in der horizontalen Richtung von einem Endpunkte zum anderen sich erstreckt, und in den Endpunkten sich begrenzt. Heißen die Endpunkte A und B, und endigt die Linie in A und B frei, ist also keiner dieser Punkte bevorzugt, so erstreckt sie sich ebensowohl von A nach B als von B nach A, vielmehr sie verläuft weder in der einen, noch in der anderen Richtung, sondern sie breitet sich in jedem Punkte nach beiden Richtungen zumal aus. Dies Sichausbreiten in jedem Punkte faßt sich aber, indem wir die Linie als ganze betrachten, in einen einzigen Punkt zusammen. Dieser Punkt ist naturgemäß die Mitte. Die fragliche horizontale Linie erscheint also als die von der Mitte nach den beiden Seiten hin sich ausbreitende und in den Endpunkten sich begrenzende, oder von den Endpunkten her sich zusammenfassende. Hiermit sind drei Hauptpunkte gegeben, bei denen es nahe liegt, sie ausdrücklich als solche anzuerkennen.

Im vorstehenden ist vorausgesetzt, daß die Linie an beiden Enden frei endigt. Gesetzt nun aber, der Endpunkt A ist zugleich ein Punkt einer anderen, etwa einer vertikalen Linie, dann ändert sich das Wesen unserer Linie. Sie wird jetzt zu einer solchen, die einem in A und nur in A wirksamen Bewegungsimpulse folgend nach B sich erstreckt, und in B sich begrenzt, oder von da her sich zusammenfaßt.

Nehmen wir weiter an, die beiden Endpunkte A und B seien gleichzeitig irgend welche mittlere Punkte vertikaler Geraden, dann scheint die doppelte Betrachtungsweise von AB möglich: Die Linie streckt sich zwischen den beiden vertikalen Linien und hält sie auseinander, oder aber sie faßt sie zusammen. Sie ist Streckverband oder Zugverband. Da aber die vertikalen Linien die zwischen ihnen liegende Fläche *begrenzen* und die begrenzende Tätigkeit eine nach innen, d. h. nach dem Begrenzten zu, gehende ist, so erscheint jene *erstere* Betrachtungsweise als die zunächst natürliche.

Das Wesen der Linie AB ändert sich von neuem, wenn A und B die oberen *Endpunkte* der vertikalen Linien sind. Es ist dann AB ein Teil der Begrenzung einer Fläche. Die Linie begrenzt die Fläche von oben nach unten. Dagegen begrenzt die Linie AB eine Fläche von unten nach oben, wenn A und B mit den unteren Endpunkten der beiden vertikalen Linien zusammenfallen. Hiermit sind wiederum völlig neue Funktionen der einen und selben horizontalen Linie aufgezeigt.

Gehen wir aber von der horizontalen nunmehr zur vertikalen Geraden. Diese ist von der horizontalen von vornherein grundsätzlich verschieden. Sie ist zunächst eine gegen die Schwere sich aufrichtende, also die Schwere überwindende Linie; ihr unteres Ende ist Ansatzpunkt der Bewegung, ihr oberes Endpunkt derselben, d. h. Punkt des

ruhenden Gleichgewichtes zwischen Schwere und vertikaler Tätigkeit. Derselbe ist also ein Grenzpunkt von eigener Art; von anderer Art als die Endpunkte der horizontalen Linien.

Ist der Anfangspunkt der vertikalen Linie ein Punkt einer horizontalen Linie, so erhebt sich jene von dieser als ihrer Basis. Ist ihr oberer Endpunkt ein solcher, dann senkt sie sich von der durch die horizontale Linie bezeichneten Höhe herab. Jetzt ist dieser Punkt nicht mehr Endpunkt, sondern Anfangspunkt, aber Anfangspunkt für die Wirkung der Schwere. Diese ist es jetzt, welche die Ausdehnung der Linien erzeugt, und das am unteren Ende stattfindende Gleichgewicht ist das Gleichgewicht zwischen der Schwere und dem inneren Zusammenhalt, oder der inneren Festigkeit der Linie.

Läuft die vertikale Linie von einer horizontalen zu einer horizontalen, so bestehen die drei Möglichkeiten. Einmal, sie richtet sich vertikal auf gegen die obere horizontale Linie. Und dies kann wiederum zweierlei heißen: Einmal, sie trägt die letztere, oder aber sie richtet sich nur einfach auf, und die horizontale Linie schwebt über ihr. Damit ist zugleich die obere horizontale Linie verschieden charakterisiert, nämlich einmal als getragen d. h. lagernd oder lastend, zum anderen als schwebend, d. h. sich frei in ihrer Höhenlage erhaltend und in jedem ihrer Punkte das Gleichgewicht zwischen Schwere und vertikaler Gegenbewegung repräsentierend.

Die zweite Möglichkeit ist die: Die vertikale Linie streckt sich von oben nach unten und hält die obere horizontale in bestimmter Entfernung von der unteren.

Dazu tritt endlich die dritte Möglichkeit. Die vertikale Linie streckt sich zwischen der oberen und der unteren horizontalen oder hält sie beide auseinander. In diesem Falle hat die vertikale Linie eine Funktion gleichartig derjenigen, welche wir oben die zwischen zwei vertikalen eingespannte Horizontale üben sahen.

Alle diese Möglichkeiten nun haben vor allem Bedeutung für die Baukunst. Die Säule etwa stützt oder trägt. Oder sie richtet sich auf, damit ein horizontales Gebälk sich schwebend darüber erhalte. Die Beine von Tischen strecken sich gegen den Boden und halten die Tischplatte in einer bestimmten Entfernung von diesem. Gewisse romanische Säulen endlich sind zwischen oben und unten eingespannt und halten, was über und unter ihnen ist, auseinander. In den beiden ersten Fällen ist der Ausgangspunkt der Tätigkeit unten, im zweiten ist er oben, im dritten Falle in der Mitte.

Die Tätigkeiten in der vertikalen und in der horizontalen Richtung verbinden sich als Komponenten zu einer einzigen Resultante in der schrägen Linie. Je nach dem Grade der Schrägheit erscheint die eine

oder die andere als die herrschende Tätigkeit. Zugleich erscheint jede umso intensiver, je mehr sie in Anspruch genommen ist. Dies heißt etwa: Dieselbe schräge Linie ist ihrem inneren Wesen nach in höherem Grade eine vertikale, wenn sie gegen eine horizontale angeht oder auf sie zugeht, oder zwischen zwei horizontalen verläuft; sie ist in höherem Grade Trägerin der horizontalen Tätigkeit, wenn sie zu vertikalen Linien in solcher Weise sich verhält.

Die geraden Linien, von welchen hier die Rede war, wollen jedesmal gedacht sein als hervorgehend aus einem einzigen Bewegungsimpuls. Ein solcher wirkt naturgemäß in seiner ursprünglichen Richtung weiter und weiter. In der Linie, die daraus hervorgeht, liegt also die Tendenz des Fortganges in der ursprünglichen Richtung.

Denken wir uns nun in einer Linie dies Moment beseitigt. Dann bleibt vom Wesen der Linie nichts als der innere Zusammenhalt, der sie zu einer einzigen in sich zusammenhängenden Linie macht. Die Punkte der Linie sind dann innerhalb der Linie selbst gegeneinander unverrückbar, ihr Abstand unveränderlich. Im übrigen aber, also zunächst in der zweiten Dimension, sind die Teile oder Punkte der Linie gegeneinander beweglich. Kurz die Linien verhalten sich wie eine Kette aus unendlich vielen beweglichen Gliedern.

Eine solche Linie nun sei fest in zwei Punkten A und B, von denen wir der Einfachheit halber annehmen wollen, daß sie einer einzigen, ideellen Horizontallinie angehören. Im übrigen sei die Linie der Wirkung der Schwere überlassen. Dann entsteht zwischen den beiden festen Punkten die Kettenlinie. Diese Linie gewährt vermöge der natürlichen Art ihrer Entstehung das Bild eines ruhenden Gleichgewichts zwischen der auf jeden Punkt der Linie wirkenden Schwere einerseits und jenem inneren Zusammenhalt der Punkte anderseits, unter der Voraussetzung der Festigkeit der beiden Punkte A und B. Diese sind fest, d. h. sie halten sich gegen die Wirkung der Schwere durch die eigene Kraft des Verharrens.

Diese Linie hat die jedermann bekannte ornamentale Bedeutung. Gesetzt etwa, es soll uns der Eindruck entstehen, in einer vertikal aufgerichteten Wand werde einem von oben her wirkenden Druck durch die vertikale Tätigkeit der Wand das Gleichgewicht gehalten. Und es soll zugleich dies Gleichgewicht nicht als ein starres, ein für allemal daseiendes erscheinen, sondern als ein lebendig und in rhythmischem Wechsel stets wiederum von neuem entstehendes. Dann wird eine Reihung von Kettenlinien oder Girlanden, die von aufeinanderfolgenden Punkten der horizontalen Linie, welche jene Höhe

bezeichnet, nach unten herabsinken, das geeignete Symbol sein. Was uns die Reihung sagt, ist dies: Wir sehen die Wirkung des Druckes jedesmal in den festen Punkten durch die vertikale Tätigkeit aufgehalten. Die festen Punkte sind Punkte des ruhenden und sicheren Gleichgewichtes zwischen beiden Tätigkeiten. Zwischen diesen Punkten aber sehen wir die Wirkung der Schwere über dieselben hinaus in die Region der vertikalen Tätigkeit hinein klingen. Zugleich sehen wir aber diese Wirkung der Schwere jedesmal wiederum aufgehoben: Die erste Kettenlinie kehrt, nachdem sie sich herabgesenkt hat, wiederum zu ihrer ursprünglichen Höhe zurück. Darauf beginnt dieselbe Bewegung in einer zweiten ebensolchen Linie von neuem u. s. w. Es spielt also die Wirkung der Schwere in die vertikale Tätigkeit hinein, um immer wiederum überwunden zu werden. Das Gleichgewicht beider Kräfte wird immer wiederum zu Gunsten der Schwere aufgehoben, um jedesmal spielend, in sanfter Biegung, wiederum hergestellt zu werden.

Neben dieses Motiv stellen wir nun weiter ein anders geartetes, in welchem ein neues bewegendes Prinzip uns entgegentritt. Eine Bewegung von bestimmter, etwa horizontaler Richtung sei da, aber in der Linie, die aus ihr entsteht, wirke zugleich eine dazu senkrechte Bewegung oder bewegende Kraft. Und diese bewegende Kraft wecke, indem sie weiter und weiter wirkt, einen sukzessiv wachsenden Widerstand, also eine wachsende Tendenz zu einer Bewegung in entgegengesetzter Richtung. Daraus ergibt sich die Wellenlinie. Dieselbe ist unmittelbar verständlich, wenn die elastische Hin- und Herbewegung zwischen den Grenzen einer Fläche geschieht. Die von den Grenzen her wirkende zusammenfassende oder zusammenhaltende Kraft der Fläche erscheint dann wie ein elastisches Medium, oder diese Kraft erscheint als eine solche, die umso stärker wirkt, je mehr sie durch die in der Linie stattfindende Gegenbewegung in Anspruch genommen wird.

Hiermit nun haben wir zwei Arten von krummen Linien gewonnen. Beide haben das Gemeinsame, daß die Krümmung durch eine Kraft bewirkt wird, die nicht unmittelbar auf die Krümmung abzielt, sondern vermöge ihrer Wechselwirkung mit anderen Kräften oder Tätigkeiten dieselbe ergibt.

Daneben steht nun aber die einfachste Möglichkeit, wie eine Krümmung motiviert sein kann. Diese besteht darin, daß in der Linie selbst eine Krümmungstendenz wirkt. Ich meine damit die Tendenz einer Linie, in jedem Punkte ihres Verlaufes rechtwinklig zu der Richtung, in der sie in diesem Punkte fortzuschreiten im Begriffe ist, ab-

zubiegen. Eine solche Tendenz ist uns von uns selbst her eine wohlbekannte Sache, wir finden sie weiterhin zunächst in der animalischen und endlich auch in der Pflanzenwelt. Kein Wunder, wenn wir sie auch in der Welt der Linie finden.

Es bedarf aber, damit wir an eine solche Tendenz glauben, lediglich der Wahrnehmung der fortgehenden Krümmung. Ist einmal der Fortgang einer Linie als Fortgang d. h. als Bewegung gedacht, dann muß eine solche Krümmung als Ergebnis einer besonderen, die natürliche Tendenz des geradlinigen Fortganges von Punkt zu Punkt aufhebenden Kraft erscheinen. Und ist die Linie nicht durch eine auf sie wirkende Kraft, etwa die Schwerkraft gekrümmt, sondern krümmt sie sich selbst, so ist die krümmende Kraft in der Linie. Zugleich muß diese Kraft in der einheitlichen und mit sich identischen Linie in jedem Momente des Verlaufes derselben dieselbe sein.

Sei nun zunächst eine irgendwie gerichtete einfache Bewegung da, die, sowie es in der Natur jeder Bewegung liegt, in der Richtung, die sie gerade hat, und irgendwie gewonnen hat, ins Endlose weiterstrebt. Damit ist zugleich gesagt, daß wir dieser Bewegung keine begrenzende Kraft entgegenwirkend denken. Und mit dieser verbinde sich eine Krümmungstendenz. Dann entsteht zunächst die endlos in sich zurückkehrende Kreislinie. Diese tendiert in jedem Punkte in der Richtung der Tangente fortzugehen, wird aber in jedem Punkte durch die überall vorhandene, sich selbst gleiche Krümmungstendenz in gleicher Weise im Mittelpunkt festgehalten. Man beachte wohl, daß hier von der Kreislinie als solcher, nicht von einer kreisförmig begrenzten Fläche die Rede ist.

Denken wir aber nun weiter die Linie an einem bestimmten Punkt endigend, also eine begrenzende Tätigkeit ihrer fortschreitenden Bewegung entgegenwirkend und diese sukzessiv aufhebend. Hat hier die fortschreitende Bewegung gegen den Endpunkt zu in irgend einem Punkte die »lebendige Kraft« $= 1$, dann hat sie in dem Punkte, der zwischen diesem Punkte und dem Endpunkte in der Mitte liegt, die lebendige Kraft $= 1/2$. Die lebendige Kraft der fortschreitenden Bewegung steht überhaupt in jedem Punkte der Linie im umgekehrten Verhältnis zur Entfernung des Punktes vom Endpunkte. Je mehr nun diese Kraft sich mindert, umso größer ist im Vergleich mit ihr die überall identische Krümmungstendenz. Die Linie, die in solcher Weise sich ergibt, ist die »regelmäßige« Spirale d. h. die Spirale mit überall gleichem Abstand der Windungen. Im Endpunkt ist die Wirkung der Krümmungstendenz absolut. Der Endpunkt d. h. das »Auge« dieser Spirale ist ein in sich selbst sich drehender Punkt; das sprechende Symbol des Zurruhekommens der Bewegung in sich selbst.

Diese Spirale gewinnt eine charakteristisch neue Form, wenn wir neue Voraussetzungen machen. Die Spirale sei da und habe ihre Form, und übe gegen jede Formveränderung einen elastischen Widerstand. In eine solche Linie nun wirke von ihrem Anfangspunkte her in der Richtung nach dem Auge zu, das wir demnach hier als Endpunkt betrachten, eine, der Krümmungstendenz entgegengesetzte, also auf Streckung der Spirale abzielende Kraft hinein. Diese Kraft wird allmählich durch den elastischen Widerstand der Spirale überwunden. Das Ergebnis ist eine im Anfang mehr oder minder gestreckte Spirale, deren Windungen dann erst rascher dann immer langsamer wachsen, oder genauer gesagt, es ist eine Spirale, in welcher der Abstand der Windungen anfänglich ein größerer ist, dann gegen den Endpunkt oder das »Auge« zuerst rascher dann langsamer sich verringert und mehr und mehr der Form der regelmäßigen Spirale d. h. der Form mit gleichem Windungsabstand sich nähert.

Diese Form der Spirale ist die natürliche, wenn eine Gerade in eine Spirale übergeht und in ihr endigt. Es setzt sich dann die Bewegung der geraden Linie naturgemäß in die Spirale hinein fort, und diese Bewegung wird in der Spirale durch die Krümmungstendenz sukzessiv überwunden. Eine solche Linie bricht nicht ab, sie hört auch nicht auf, weil die Ausdehnungsbewegung erlahmt, die durch eine ihr unmittelbar entgegengesetzte begrenzende Kraft zur Ruhe gebracht wird, sondern sie hebt sich selbst allmählich auf, vermöge dieser eigenartigen inneren Aktivität, die eben in der Krümmungstendenz gegeben ist. Die Linie verhält sich wie der Schlittschuhläufer, der nicht an einem Punkte seiner geradlinigen Bewegung Halt gebietet, sondern zur Spirale umbiegt und so die Bewegung spiralig sich »in sich selbst auslaufen« läßt.

Von der horizontalen Bewegung in der beiderseits begrenzten horizontalen Geraden sahen wir, sie könne ebensowohl betrachtet werden, und werde zunächst natürlicherweise betrachtet, als eine von der Mitte der Linie nach beiden Enden zumal wirkende. Diese Vorstellungsweise nun ist auch am Platze, wenn wir die horizontale gerade Linie als Trägerin einer Krümmungstendenz betrachten. Da nun aber die Tendenz der Krümmung eine Tendenz ist, im Fortgange der Bewegung von der jedesmaligen Richtung dieses Fortganges rechtwinkelig abzubiegen, so entspricht der symmetrisch von der Mitte nach den beiden Enden hingehenden Bewegung eine im Fortgang dieser Doppelbewegung zur Wirkung gelangende Tendenz der symmetrischen Krümmung. Denken wir uns nun diese symmetrische Krümmung von der Mitte einer beiderseits begrenzten horizontalen Linie aus geschehen. Dann entsteht eine Doppelspirale; die Linie

rollt sich um beide Endpunkte als Augen spiralig auf. Zugleich wenden sich beide Spiralen nach derselben Seite; in unserem Falle etwa, wenn die Grundrichtung der Linie die horizontale ist — nach oben Gesagtem die natürlichste Annahme — etwa beide nach unten oder beide nach oben.

Solange wir nun aber keine weiteren Voraussetzungen machen als die soeben gemachten, ist die so entstehende Linie zwar in sich oder theoretisch möglich, aber als ornamentale Linie nicht brauchbar. Die beiden Spiralen sind solche mit gleichem Abstand der Windungen, oder kurz regelmäßige Spiralen, wie wir sie oben aus der Krümmung der begrenzten Linien zuerst entstehen sahen. Aber die beiden spiraligen Bewegungen, die in unserem Falle von den beiden Enden her oder nach den beiden Enden zu entstehen, greifen ineinander über, und die Endpunkte, die zu den Augen derselben werden, fallen zusammen.

Nun nehmen wir aber wiederum, wie soeben, an, von dem Ausgangspunkte der ursprünglich geradlinig fortschreitenden Bewegung aus, d. h. in diesem Falle von der Mitte der Linie aus, schieße in die Linie eine streckende Bewegung hinein, und diese, beziehungsweise die in der Streckung liegende Formveränderung, finde wiederum in der fertigen Spirale elastischen Widerstand. Dadurch werden dann die beiden Spiralen auseinander gerückt. Ihre Windungen weiten sich zugleich wiederum am Anfang, d. h. in der Mitte der Doppelspirale, um von da aus mehr und mehr, nämlich in dem Maße, als die streckende Bewegung durch jenen elastischen Widerstand überwunden wird, der ursprünglichen, d. h. unabhängig von der streckenden Bewegung bestehenden Weite, und damit zugleich der Form der »regelmäßigen« Spirale, sich zu nähern.

Hiermit ist zugleich die einzige Möglichkeit bezeichnet, wie eine solche Doppelspirale — mit auseinander gerückten beiderseitigen Spiralen — entstehen kann. D. h. diese Doppelspirale ist notwendig elastisch.

Endlich besteht noch die Möglichkeit einer dritten Grundform der Spirale.

Die Streckungstendenz, die wir soeben wiederum in die Spirale einführten, ist der Krümmungstendenz nicht unmittelbar entgegengesetzt, sondern den unmittelbaren Gegensatz zu einer Krümmungstendenz bildet offenbar die Tendenz zur Krümmung in entgegengesetzter Richtung. Führen wir nun diesen Gegensatz zweier unmittelbar sich entgegenstehender Krümmungstendenzen ein, so entsteht eine neue Form der Spirale. Genauer gesagt ist dabei die Vorstellung diese: Eine begrenzte Linie A B sei um einen Endpunkt herum, etwa um A

aufgerollt, oder richtiger, sie rolle sich, von diesem Endpunkte her, als dem festen Ausgangspunkt der Bewegung, um ihn herum auf. Indem aber diese Bewegung — des Sichaufrollens — fortschreitet, weckt sie, als elastische Gegenwirkung, eine sukzessiv wachsende Tendenz zur entgegengesetzten Krümmung. Indem diese im Fortgang jener Aufrollung oder Krümmung wächst, hebt sie die letztere sukzessiv auf. Die Linie entfernt sich also von A in immer weiteren Windungen oder streckt sich immer mehr. Es kommt ein Punkt, wo die primäre Krümmung durch diese elastische Gegenwirkung vollkommen aufgehoben ist oder in welchem der krümmenden Kraft oder der Krümmungstendenz, welcher die primäre Krümmung oder Aufrollung — die Aufrollung um A — ihr Dasein verdankt, durch die sekundäre oder reaktive Tendenz der Gegenkrümmung, die durch die Wirkung jener sukzessiv geweckt und gesteigert wird, genau das Gleichgewicht gehalten wird. Hier ist die Linie für einen Augenblick zur geraden gestreckt. Zugleich sind wir an einem Wendepunkt angelangt, d. h. an einem Punkte, wo die Spirale die Richtung ändert, so daß an diesem Punkte eine Doppeltangente gezogen werden kann. Im weiteren Verlauf gewinnt dann die »reaktive« Tendenz der Gegenkrümmung mehr und mehr das Übergewicht, bis endlich jene »primäre« Kraft ganz und gar überwunden ist, so daß, im Endpunkte B, die Tendenz der Gegenkrümmung zur reinen Wirkung kommen kann. Die Linie rollt sich jetzt um B spiralig auf, genau so, wie sie beim Beginn um A sich aufgerollt hatte, nur in entgegengesetzter Richtung, d. h. die spiralige Bewegung bei B ist eine Bewegung nach oben, wenn die Linie bei A sich nach unten zu krümmte oder aufrollte, und umgekehrt. Wir nennen aus diesem letzteren Grunde die unter solchen Voraussetzungen entstehende Doppelspirale eine »Wendespirale«. Auch sie ist elastisch und nur als elastische denkbar; sie ist also beiderseits keine »regelmäßige« Spirale, sondern nähert sich nur gegen beide Augen zu der Form derselben.

Im vorstehenden ließen wir diese Wendespirale entstehen von A nach B oder betrachteten sie in dieser Richtung. Wir können sie aber natürlich ebensowohl betrachten vom Endpunkte B aus. Dann erscheint die Aufrollung um B als das Primäre, die Aufrollung um A als elastische Gegenwirkung oder Reaktion.

Schließlich hindert aber auch hier nichts, die Linie von ihrer Mitte aus zu betrachten. Ja es ist auch hier diese Betrachtungsweise die zunächst natürliche. Dann »verläuft« die Linie von der Mitte nach ihren beiden Enden und krümmt sich zugleich in diesen beiden Richtungen, d. h. sie rollt sich um diese beiden Enden spiralig auf.

Dabei dürfen wir nun aber nicht mehr von der horizontalen, son-

dern müssen von der schrägen Linie ausgehen. In der Tat ist die schräge Linie die Linie, die der hier in Rede stehenden Spirale eigentlich zu Grunde liegt, oder aus der sie naturgemäß herauswächst.

Eine schräge Linie heiße wiederum AB, die Mitte nennen wir M. Von dieser schrägen Linie nun muß gesagt werden, die von M nach A und die von M nach B aus gehenden Bewegungen sind einander nicht gleichartig. Steigt die Linie von M nach B, d. h. erhebt sie sich in dieser Richtung über die Horizontale, so sinkt sie von M nach A herab. Und diesem Gegensatz entspricht nun naturgemäß ein Gegensatz der Krümmungstendenzen. Die Krümmungstendenz wirkt ja ihrer Natur nach dem geradlinigen Fortgang entgegen. Sie wirkt also unter der oben gemachten Voraussetzung in der Richtung von M nach B dem Fortgange nach oben entgegen, oder ist hier natürlicherweise eine Tendenz der Krümmung nach unten zu. Ebenso wirkt sie in der Richtung von M nach A dem Fortgange nach unten entgegen, ist also, soweit sie in dieser Richtung wirkt, eine Tendenz der Krümmung nach oben zu. Und nun denken wir diese beiden entgegengesetzten Krümmungen sich vollziehen, und in die so gekrümmte und wiederum der Veränderung dieser Krümmung elastisch widerstehende Linie von M aus eine nach beiden Seiten gehende, streckende Bewegung hinein wirken, oder wie ich oben sagte, »hineinschießen«. Dann ergibt sich wiederum die schon beschriebene Form der Wendespirale.

Jene oben erwähnte symmetrische »Doppelspirale« und diese »Wendespirale« sind, wie schon gesagt, beide ihrer Natur nach elastisch. Sie sind einzig unter dieser Annahme verständlich, sie sind damit zugleich beide nicht »regelmäßige« Spiralen. Aber eben jene Elastizität nun macht es weiterhin verständlich, daß beide Arten der Spirale in gewissem Grade der Form der regelmäßigen Spirale, d. h. der Spirale mit gleichem Abstand der Windungen sich nähern können. Es braucht nur auf jene elastischen Spiralen von beiden Enden her eine Kraft zu wirken, die der von der Mitte nach beiden Enden zu wirkenden, streckenden Kraft direkt entgegenwirkt. Dann rollen sich die Spiralen enger auf, oder rollen sich stärker in sich zusammen. Zugleich verschieben sich die Windungen gegeneinander derart, daß ihre Abstände sich mehr oder minder ausgleichen.

Weitere Modifikationen der symmetrischen Doppelspirale ergeben sich, wenn auf die im Ganzen oder in ihrer Grundrichtung horizontal liegende Doppelspirale, zunächst also auf den gestrecktesten mittleren Teil derselben und senkrecht zur Richtung derselben, also von oben her, eine Kraft wirkt. Die Spirale gewinnt dann eine neue Form, d. h. sie wird am gestrecktesten Teil noch gestreckter,

oder sie erfährt eine nach unten gehende sattelförmige Einbiegung.

Hier wird man ohne weiteres erinnert an die Volute des ionischen Säulenkapitäls. Wir sehen hier ein System von symmetrischen Doppelspiralen in den Augen fest verbunden. Diese Spiralen nun sind durch den Druck von oben horizontal gestreckt oder auseinander getrieben, und die unteren zugleich mehr und mehr sattelartig eingebogen, zugleich schließen sie sich aber in elastischer Gegenwirkung — sie sind ja ihrer Natur nach elastisch — gegen den von ihnen umfaßten Säulenknauf hin zusammen. Der Widerstand gegen die auseinander treibende und einbiegende Kraft des Druckes wächst dabei sichtlich von unten nach oben, d. h. er ist in den oberen Spiralen des Systems stärker, daher die sattelartige Einbiegung bei diesen geringer wird und schließlich verschwindet. Dies ist natürlich, da ja jener Druck von oben her wirkt, und es die Aufgabe des Kapitäls ist, dem Druck von oben da am stärksten zu begegnen, wo derselbe am unmittelbarsten wirkt.

Das Ganze der ionischen Volute ist das sprechende, ja raffinierte Symbol eines elastischen Widerlagers. Die spätere insbesondere römische Kunst hat den Sinn dieses elastischen Widerlagers der Hauptsache nach mißverstanden.

Weitere Modifikationen der Wendespirale ergeben sich, wenn der Ausgangspunkt für die nach beiden Enden gehende ausdehnende und streckende Bewegung nicht in die Mitte der Linie, die ursprünglich als gerade gedacht ist, verlegt, sondern dem einen oder dem anderen Endpunkt angenähert ist. Der fragliche Endpunkt heiße B. Damit ist dann zugleich die Stelle des Gleichgewichtes der entgegengesetzten Krümmungstendenzen diesem Endpunkte B näher gerückt. Dies Gleichgewicht ist, genauer gesagt, ein solches zwischen der »primären« krümmenden Kraft und der elastischen Gegenwirkung der Linie. Und vermöge dieses Gleichgewichtes hat die Wendespirale an dieser Stelle ihre der geraden Linie angenäherte Form. Die Linie »läuft« also hier nicht nur in gerader Richtung, sondern wir sehen sie aus der gewundenen Form heraus durch eine Kraft, die diese Form überwindet und der in derselben wirkenden Kraft standhält, die gerade Richtung gewinnen oder durch solche innere Aktivität sich geben. Und die Stelle nun, wo ihr dies gelingt, ist unter unserer Voraussetzung näher bei B.

Da vermöge der Verrückung des Ausgangspunktes der fortschreitenden Bewegung nach B zu zugleich die Bewegung nach B im Vergleich mit der Bewegung nach dem anderen Endpunkte zu stärker oder enger begrenzt, und durch die stärkere begrenzende Tätigkeit rascher aufgehoben wird, so ist gleichzeitig die Krümmung oder Aufrollung um B

eine engere, geschlossenere, konzentriertere, also in sich festere, die Krümmung oder Aufrollung um den entgegengesetzten Endpunkt her eine losere.

Wir sehen also im ganzen die Linie, wenn wir sie von B aus betrachten, aus einer konzentrierten Bewegung um einen festen Anfangspunkt, nämlich B, vermöge einer besonderen inneren Aktivität sich herausarbeiten und kraftvoll sich strecken, dann in allmählicher Biegung sich umwenden, sehen darauf in weiteren und loseren Krümmungen die innere Spannung sich lösen und schließlich die Bewegung im Endpunkte der Linie zur Ruhe gelangen.

Solchen Modifikationen der Wendespirale begegnen wir vor allem bei jenen Voluten, die eine vertikale Wand mit einem darauf lagernden und darüber hinausragenden Balken — oder einer ebensolchen Platte — verbinden oder den Übergang zwischen beiden bezeichnen. Hier bestehen zwei einander entgegengesetzte Möglichkeiten. Einmal: der horizontale Balken streckt sich nach außen, er »schwebt« von der Stelle an, wo er unterstützt ist, in den leeren Raum hinein, d. h. er hält sich da in seiner Höhenlage, hält sich also gegen die Schwere durch eine eigene von seinem aufliegenden Teile her nach außen wirkende streckende Kraft und Tätigkeit. Wir sprechen hier wohl von »Biegungsfestigkeit«. Aber auch diese ist für die ästhetische Betrachtung eine eigene »Kraft«; und jede durch sie vollbrachte Leistung, auch die Leistung des Sichbehauptens gegen eine gegenwirkende Kraft, in unserem Falle die Schwere, ist eine besondere Tätigkeit.

Dagegen tritt in solchem Falle die Vorstellung des Konfliktes zwischen der Schwere des Balkens und der Wand, die ihn trägt, in den Hintergrund. Die Wand ist für unseren Eindruck relativ entlastet.

Dies alles nun sagt uns die Wand und Balken verbindende, von der Wand ausgehende und zum Balken überleitende Volute in eindringlichster Weise, wenn dieselbe oder wenn die Wendespirale, als welche diese Volute sich darstellt, da wo sie in die Ecke zwischen Wand und Balken, also die Stelle des Konflikts zwischen beiden, sich einfügt und diesen Konflikt illustriert, in weiteren, also loseren, sozusagen spielenden Windungen sich krümmt oder aufrollt, und dann, indem sie in die Region des Balkens gelangt und mit ihm sich nach außen wendet, diese losen Windungen stetig in eine energisch streckende Bewegung übergehen läßt, und die Volute in diesem ihrem gestreckten Teile sich an den horizontalen Balken schmiegt und ihn begleitet, und endlich in engeren und kürzeren Windungen sich in sich selbst zusammenfaßt oder zusammenschließt und in sich den sicheren Ruhepunkt findet.

In der Tat ist ja eben dies die Situation, die hier vorliegt: nicht

durch einfaches Auflasten, sondern aus der streckenden Tätigkeit heraus, die von der relativ entlasteten Wand ausgeht, gelangt der Balken dazu, in sich selbst sich zu behaupten und sein ruhiges Dasein zu gewinnen. Die Windungen der Wendespirale sind am äußeren Ende des Balkens nicht dem Balken zugekehrt, sondern die Wendespirale oder die Volute zieht sich hier in sich zurück. Natürlich; denn jenes hieße ja, daß an dieser Stelle der Balken nicht rein schwebe oder in sich selbst sich halte, sondern daß er hier noch des Gestützt- oder Getragenwerdens bedürfe. Dagegen wendet sich jener losere Teil der Doppelspirale sichtlich gegen den Balken; d. h. die Krümmung ist hier eine Krümmung nach oben. Auch dies ist nicht zu verwundern. Es findet ja doch hier immerhin eine Gegenwirkung gegen den Druck von oben statt. Aber eben dies, daß die Volute hier lose oder spielend dem Druck entgegenwirkt und dann erst zur entschiedenen Streckung und darin liegenden kraftvoll streckenden Tätigkeit fortgeht, symbolisiert in sprechendster Weise das Sichhervor*strecken* des Balkens von der eben dadurch relativ *entlasteten* Wand, also das Schweben, d. h. das Sichhalten durch jene eigene Tätigkeit.

Oder aber der Gedanke ist der umgekehrte: der heraustretende Balken liegt und *lastet* auf der Wand da, wo er auf ihr tatsächlich aufliegt. Und die hierin liegende Bewegung wirkt in die Wand hinein und wirkt in ihr nach unten; und sie wird von ihr aufgenommen und an irgend einem Punkte derselben endgültig zur Ruhe gebracht. Jetzt ist *dieser* Punkt der eigentlich feste Punkt und von ihm aus geht eine geradlinige, also wiederum streckende Tätigkeit. Aber diese geht in der *Wand* und in *vertikaler* Richtung. Dagegen tritt jetzt der Gedanke des Sichstreckens des *Balkens zurück*. Sein heraustretender Teil wird einfach vermöge seines Zusammenhalts mit dem unmittelbar aufliegenden Teil, als ein Stück des im ganzen lastenden Balkens, *mitgetragen*. Er hält sich nicht durch eigene Kraft in der Schwebe; er hängt nur an dem unmittelbar unterstützten Teil des Balkens. Sein Verharren in der Höhenlage ist ein passives. Demgemäß ist jetzt die umgekehrte Form der Wendespirale am Platze. Die Spirale ist an ihrem unteren Ende in sich konzentriert, um ihren Ruhepunkt fest geschlossen. Und daraus heraus wächst die streckende oder gestreckte *vertikale* Bewegung. Mit dieser Bewegung schmiegt sich die Volute an die *Wand* und begleitet sie. Sie verläuft, soweit sie so sich streckt, in unmittelbarer Einheit mit der Wand. Von da aus endlich wendet sie sich gegen den Balken und wendet sich zugleich nach einwärts gegen die Wand und symbolisiert hiermit die Übertragung der Last des ganzen Balkens auf die Wand. Aber sie nimmt hier die Last leicht, d. h. in

losen Windungen auf, um sie von da aus auf den unteren Punkt zu übertragen, in welchem der Last erst eigentlich standgehalten wird. Eben dies sagt, wenn wir diese Volute in der Richtung von oben nach unten betrachten, in deutlichster Weise der von oben nach unten geschehende Übergang aus der losen Windung in die Streckung und die auf sie folgende kurze und enge, rasche und konzentrierte Windung.

Oben ließen wir an einer Stelle eine vertikale Linie in einer elastischen Spirale nach oben zum Abschluß kommen. Eine solche vertikale Linie nun kann zugleich nach einer Seite gewendet sein; eine Reihe von Kandelaberträgern etwa begrenzt eine Straße von einer Seite her. Dann ist es naturgemäß, daß auch der spiralförmige obere Abschluß nach eben dieser Seite hin sich vollzieht. An sich aber ist die gerade vertikale Linie gegen rechts und links neutral. Und erscheint sie in diesem Lichte, dann ist es naturgemäß, daß sie auch nach beiden Seiten in gleicher Weise endige, daß also auch das spiralförmige Abschließen nach beiden Seiten hin geschehe.

Die vertikale Linie ist dann eine Einheit aus zwei vertikalen Bewegungen, nämlich derjenigen, die nach der einen, und derjenigen, die nach der anderen Seite spiralig endigt.

Dazu tritt dann aber als ein Drittes die vertikale Bewegung als solche oder als diejenige, in welcher jene beiden eins sind. Und diese mittlere und vereinheitlichende vertikale Bewegung nun kann wiederum selbständig, in einer Spitze, endigen. Diese wird, da sie jene beiden Bewegungen vereinheitlicht, sie insofern in sich trägt, erst dem Zug der Krümmung nach rechts und anderseits dem nach links nachgeben, dann sich verselbständigen und nun erst zu ihrem eigenen natürlichen Ende kommen. Es ergibt sich dann eine wohlbekannte Form der Endigung von geradlinigen Gebilden.

Dies System von vertikalen Bewegungen, die in einer einzigen Linie aneinander gebunden sind, oder dies System von Schichten einer einzigen vertikalen Linie, die entgegengesetzte Krümmungstendenzen in sich tragen, kann sich weiterhin vervielfältigen, oder es kann die mittlere jener drei Bewegungen, also diejenige, welche die nach rechts und die nach links sich krümmende Bewegung in sich zusammenhält, betrachtet werden als immer wieder von neuem solche Bewegungen in sich schließend und zusammenhaltend. Die Bewegung geht dann, nachdem sie ein erstes Mal beiderseits eine spiralige Bewegung aus sich entlassen oder eine solche sich von ihr losgelöst hat, vertikal weiter und entläßt an höher liegender Stelle von neuem eine eben-

solche beiderseitige spiralige Bewegung aus sich u. s. w. So entstehen die Palmette und verwandte Gebilde.

In diesem Falle, wie in dem vorhin erwähnten einfacheren, sind die Tendenzen der Krümmung nach rechts und nach links jedesmal zunächst an eine einzige Bewegung gebunden oder in einer solchen aneinander gebunden, um dann von einem Punkte an sich voneinander zu lösen. Zugleich bestehen und wirken sie gleichzeitig und halten, da sie einander gleich aber entgegengesetzt gerichtet sind, sich überall das Gleichgewicht.

Gesetzt nun aber, dies letztere findet nicht statt, sondern es überwiegt beim Beginn der Gesamtbewegung eine derselben, etwa die nach rechts wirkende Krümmungstendenz. Diese gelangt dann zunächst in einer Rechtskrümmung zur Wirkung. Die Gesamtlinie krümmt sich nach dieser Seite. Zugleich aber liegt in der Linie eine entgegengesetzt wirkende Kraft, d. h. eine Kraft der Krümmung nach links. Diese Kraft ist zunächst latent, d. h. ohne Wirkung; aber sie wird zur Wirkung gebracht in dem Maße, als die Tendenz der Krümmung nach rechts sich verwirklicht und damit das Gleichgewicht beider zu Gunsten der letzteren aufgehoben ist. Damit ist, wie man sieht, die Gesamtlinie als eine elastische charakterisiert. Indem nun die Tendenz der Krümmung nach rechts weiter und weiter wirkt, reißt sie zunächst, da die Bewegung in der Linie eine einheitliche ist oder die entgegengesetzten Krümmungstendenzen in der einen Linie aneinander gebunden sind, die ganze Linie mit sich, krümmt also dieselbe. Zugleich aber weckt diese krummlinige Bewegung in steigendem Maße die Tendenz zur entgegengesetzten Krümmung. Es entsteht also eine sukzessiv sich steigernde Spannung zwischen den beiden Krümmungstendenzen. Dies hat die Folge, daß von einem Punkte an jene krummlinige Bewegung nach rechts von der einheitlichen Linie sich loslöst. Diese Bewegung unterliegt dabei im Beginn, hinsichtlich der Richtung, die sie einschlägt, dem Einfluß der durch sie geweckten entgegengesetzten Krümmungstendenz, ist also spiralartig, aber nicht rein spiralig, d. h. sie geschieht nicht nach dem reinen Gesetz der spiraligen Bewegung, sondern weicht davon ab. Allmählich aber, d. h. indem sie sukzessive jenen Einfluß überwindet, geht sie in die rein spiralige Bewegung über.

Zugleich aber hat nun, nachdem jene spiralige Bewegung sich losgelöst hat, in der einheitlichen Linie die Tendenz der Krümmung nach links das Übergewicht bekommen. Diese reißt demnach jetzt ihrerseits die Gesamtlinie mit sich, weckt aber zugleich wiederum die Tendenz der Krümmung nach rechts, löst sich wiederum, wenn die Spannung beider Tendenzen genügend gesteigert ist, los und läßt eine spiralige Bewegung entstehen gleichartig derjenigen, die vorhin nach

rechts sich vollzog u. s. w. Auf diesem Wege entsteht die Rankenwelle. Dieselbe ist nichts weniger als eine Wellenlinie mit daraus herauswachsenden Spiralen. Es ist völlig widersinnig, aus der nach ihrem eigenen inneren Gesetz entstehenden und verlaufenden Wellenbewegung Spiralen hervorgehen zu lassen. Auch jene Spiralen sind, wie schon gesagt, in Wahrheit nicht Spiralen, sondern spiralenartige Bewegungen, die der reinen Spiralform in ihrem Verlauf sich mehr und mehr nähern.

Im vorstehenden habe ich einige einfache Linien in ihren Grundzügen »ästhetisch beschrieben«, d. h. ich habe die Kräfte, Tendenzen, Tätigkeiten, Wirkungen und Gegenwirkungen angegeben, aus denen sie sich frei oder mit innerer Notwendigkeit ergeben. Oder, was dasselbe sagt, ich habe ein Stück »ästhetische Mechanik« getrieben. Aus dieser ergibt sich zweierlei: Einmal das Verständnis des ästhetischen Eindrucks der Linien. Denn dieser Eindruck ist die Zusammenfassung und Verdichtung des Gefühls dieser Kräfte, Tätigkeiten etc. Und es ergibt sich daraus zugleich, unter welchen Bedingungen diese oder jene Linie anwendbar ist, nämlich dann, wenn an der Stelle, wo sie angebracht werden soll, der Gedanke an solche Kräfte, Tätigkeiten u. s. w. Sinn hat. Formen, bei welchen diese Voraussetzung fehlt, sind leer und damit an ihrer Stelle häßlich, mögen sie an sich oder an anderer Stelle noch so sinnvoll und schön sein.

II.

Die ästhetische Illusion im 18. Jahrhundert.

Von

Konrad Lange.

Es ist merkwürdig, wie oft man in der Geschichte der Ästhetik auf Gedankenreihen stößt, die sich mit denen der Illusionstheorie berühren. Für mich ist das ganz besonders interessant, denn meine ästhetischen Überzeugungen haben sich in einer Zeit gebildet, in der ich mich noch wenig mit Geschichte der Ästhetik beschäftigt hatte. Ich will auch diese Zeugnisse keineswegs für die Richtigkeit meiner Theorie ins Feld führen, zumal da diese, wie ich glaube, die Garantie der Wahrheit in sich selbst trägt. Aber man wird mir nicht verdenken, wenn ich von Zeit zu Zeit an meine Vorgänger erinnere. Gewiß, Goethe und Schiller waren keine Psychologen in unserem Sinne. Man würde ihnen heute vielleicht höchstens den Namen von »Popularpsychologen« oder »Reflexionspsychologen« zubilligen. Aber vielleicht fühlten sie doch die Kunst lebhafter als diejenigen, die heutzutage den Anspruch machen, sie allein psychologisch exakt analysieren zu können. Jedenfalls dürfen wir ihre Lehren, wenn nicht als mehr, so doch als unverächtliche Zeugnisse der Selbstbeobachtung gelten lassen, die sich unserem Gedankengange in erfreulicher Weise einfügen. Ich will mit ein paar Aussprüchen von Schiller beginnen, die mir immer sehr bezeichnend erschienen sind.

Wie hat man sich nicht in gewissen Kreisen darüber entrüstet, daß die Illusionsästhetik den unmittelbaren Zweck der Kunst im Vergnügen erkennt! Und wie denkt Schiller hierüber? Genau wie die Illusionsästhetik. In seiner Abhandlung über den Grund unseres Vergnügens an tragischen Gegenständen, deren Titel schon sehr bezeichnend ist, sagt er: »Wie sehr auch einige neuere Ästhetiker sich's zum Geschäft machen, die Künste gegen den allgemeinen Glauben, daß sie auf Vergnügen abzwecken, wie gegen einen herabsetzenden Vorwurf zu verteidigen, so wird dieser Glaube dennoch nach wie vor auf seinem festen Grunde bestehen, und die schönen Künste werden ihren althergebrachten, unbestreitbaren und wohltätigen Beruf nicht gern mit einem neuen vertauschen, zu welchem man sie großmütig erhöhen

will... Um ihnen einen recht hohen Rang anzuweisen, um ihnen die Gunst des Staates, die Ehrfurcht aller Menschen zu erwerben, vertreibt man sie aus ihrem eigentlichen Gebiete und drängt ihnen einen Beruf auf, der ihnen ganz fremd und ganz unnatürlich ist. Man glaubt ihnen einen großen Dienst zu erweisen, indem man ihnen anstatt des »frivolen« Zwecks zu ergötzen einen moralischen unterschiebt... Ist aber der Zweck moralisch, so fällt das Vergnügen weg, das Spiel verwandelt sich in Ernst. Und doch ist es gerade das Spiel, wodurch die Kunst ihr Geschäft am besten vollführen kann.«

Diese Äußerung stammt vom Jahre 1792. Schiller war damals kein leichtsinniger Jüngling mehr, sondern ein reifer dreiunddreißigjähriger Mann. Er hatte seinen Kant gelesen und als grüblerischer Mensch intensiv über die Dinge nachgedacht. Man wird also wenigstens ihm nicht vorwerfen, daß er aus angeborenem Mangel an geistiger Tiefe zu dieser »oberflächlichen«, »äußerlichen« Auffassung der Kunst gekommen sei. Zehn Jahre früher hatte er ganz anders gedacht. Da hatte er seinen Räubern eine Moral mit auf den Weg gegeben, an die er wohl selber nicht glaubte, und die Schaubühne als »moralische Anstalt« charakterisiert, die »einen Bund mit der Religion und den Gesetzen eingehen, das Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl reißen und durch die Anschaulichkeit ihrer Darstellung tiefer und dauernder wirken müsse als Religion und Gesetze«. Er hatte sich also wahrscheinlich in diesen zehn Jahren von der Unrichtigkeit der Auffassung überzeugt, die Kunst müsse tendenziös sein, die Menschen bessern. Er hatte eingesehen, daß gerade dies eine Veräußerlichung, eine oberflächliche unreife Auffassung der Kunst sei. »Nichts streitet mehr mit dem Begriff der Schönheit, als dem Gemüt eine bestimmte Tendenz zu geben. Die Schönheit (hierunter versteht er in erster Linie die Kunstschönheit) ist in Bezug auf Erkenntnis und Gesinnung völlig indifferent. Sie hat keinen einzigen weder intellektuellen noch moralischen Zweck. Sie findet keine einzige Wahrheit, hilft uns keine einzige Pflicht erfüllen und ist mit einem Worte gleich ungeschickt den Charakter zu gründen und den Kopf aufzuklären.«

Man sieht, es ist die Kantsche Lehre von dem »interesselosen Wohlgefallen« am Schönen, von dem Spieltrieb als dem Ursprung der Kunst, die Schiller sich zu eigen gemacht hat und deren Konsequenzen er nun mit der ihm eigenen Rücksichtslosigkeit zieht. Seinem offenen Blick mußte sich die Analogie des Spiels und der Kunst notwendig aufdrängen, und wenn er sich auch nicht die Mühe nahm, sie im Einzelnen durchzuführen, so sieht man doch aus vielen seiner Äußerungen, daß es das Kantsche »Spiel der Erkenntniskräfte«, die freie

Phantasietätigkeit, der ästhetische Schein war, was in seinen Augen die Analogie hauptsächlich bestimmte.

Die Lehre vom ästhetischen Schein bildet den Mittelpunkt von Schillers Ästhetik, soweit sie eigentliche Kunsttheorie ist. Und da ist es für uns zunächst sehr wichtig, daß er den ästhetischen Schein in einen Gegensatz zum wirklichen setzt. Der wirkliche Schein ist Betrug, der ästhetische Spiel. Beides ist durchaus nicht dasselbe. Nur soweit der Schein aufrichtig ist, ist er ästhetisch. Sobald er unaufrichtig wird, d. h. eine Realität heuchelt, die er nicht hat, wird er unästhetisch. Damit sinkt er aber zu einem niederen Werkzeug materieller Zwecke herab. Die Kunst darf nicht nach wirklicher Täuschung streben. Könnte man einer künstlichen Blume den Schein der Natur mit der vollkommensten Täuschung geben, könnte man die Nachahmung des Vogelgesanges bis zur höchsten Illusion treiben, so würde die Entdeckung, daß es Nachahmung sei, das Vergnügen mit einem Schlage zerstören. Aber das kommt in der wahren Kunst nicht vor. Wer an den ästhetischen Schein so glaubt, wie es der Künstler verlangt, setzt sich niemals mit der Wahrheit in Konflikt, denn er läuft niemals Gefahr, ihn mit ihr zu verwechseln. Das Wesen aller schönen Künste ist der ästhetische Schein. Ihn verachten heißt die schönen Künste selbst verachten. Deshalb besteht die ästhetische Bildung in der Fähigkeit, bei dem bloßen Schein zu verweilen.

Natürlich ist dieser ästhetische Schein nichts anderes als die künstlerische Illusion. Die Täuschung, die wir durch die Kunst erleiden, ist keine wirkliche, sondern eine spielende. Wir wissen, daß wir getäuscht werden und der Künstler legt sogar besonderen Wert darauf, uns darüber nicht im unklaren zu lassen. Was der Genießende erleben soll, ist keine wirkliche, sondern eine durchschaute Verwechslung. Der ästhetische Schein ist ein »aufrichtiger Schein«.

Schiller steht mit dieser Auffassung keineswegs allein. Er ist nicht einmal der erste, der sie ausgesprochen hat. Er hatte sie vielmehr bei Kant gefunden. Kant unterscheidet wie man weiß das Angenehme und Schöne. Diese Unterscheidung entspricht, auf die Kunst angewendet, etwa der heute gebräuchlichen zwischen formalen Reizen und Illusion oder ästhetischen Elementargefühlen und Assoziationen. Das Angenehme ist das, was nur den Sinnen in der Anschauung schmeichelt, das Schöne dagegen ist die Übereinstimmung mit der Natur. Schön ist die Kunst nur insofern, als sie zugleich Natur zu sein scheint... An einem Produkt der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur, aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von jedem

Zwang willkürlicher Regeln so frei erscheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur wäre... Die Dichtkunst spielt mit dem Schein, den sie nach Belieben bewirkt, ohne doch dadurch zu betrügen. Denn sie erklärt ihre Beschäftigung selbst für bloßes Spiel. Auf diesem Gefühl der Freiheit im Spiele unserer Erkenntnisvermögen beruht die rein ästhetische Lust. Die Natur war schön, wenn sie zugleich wie Kunst aussah, und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst und sie uns doch als Natur erscheint.

Noch deutlicher hatte Moses Mendelssohn den Begriff der Illusion entwickelt. Ihn müssen wir als den Vater der Illusionstheorie bezeichnen. Hören wir, wie er diese formuliert.

»Wenn eine Nachahmung so viel Ähnlichkeit mit dem Urbilde hat, daß sich unsere Sinne wenigstens einen Augenblick bereden können, das Urbild selbst zu sehen, so nenne ich diesen Betrug eine ästhetische Illusion. Soll eine Nachahmung schön sein, so muß sie uns ästhetisch illudieren. Die oberen Seelenkräfte aber müssen überzeugt sein, daß es eine Nachahmung und nicht die Natur selbst sei. Denn das Vergnügen, das uns die Nachahmung gewährt, besteht in der anschauenden Erkenntnis der Übereinstimmung desselben mit dem Urbilde. Es gehören also folgende zwei Urteile dazu, wenn wir an einer Nachahmung Vergnügen finden wollen: ‚Dieses Bild gleicht dem Urbilde' und ‚Dieses Bild ist nicht das Urbild selbst'. Daher gefallen uns alle unangenehmen Affekte in der Nachahmung.«

Diese Bemerkung stammt vom Jahr 1757. Sie zeigt, daß Mendelssohn schon damals ganz richtig erkannte, daß der ästhetische Zustand aus zwei Vorstellungsreihen bestehe, und daß das Gefühl der Schönheit nichts anderes sei als die Freude an der Übereinstimmung dieser beiden Vorstellungsreihen miteinander.

Vier Jahre später finden wir bei ihm auch schon den Begriff der illusionsstörenden Momente: »Wenn auch die Annehmlichkeiten der Kunst eine Täuschung hervorbringen, d. h. die Sinne so lebhaft rühren, daß wir die Sache selbst zu sehen glauben, so bleiben doch allezeit noch viel Nebenumstände zurück, die nicht zum Gebiete der Kunst gehören und uns zur rechten Zeit erinnern, daß wir nicht die Natur selbst sehen. So oft also die Werke der Kunst ein Vorbild in der Natur haben, das sie nachahmen, so wird dieses Vorbild selbst an und für sich sowohl unangenehm als angenehm sein und in beiden Fällen in der Nachahmung Wohlgefallen erregen können.«

Noch eingehender begründet er die Unabhängigkeit der Kunstschönheit von der Qualität des Inhalts im Jahre 1771: »Ein Mittel, die schrecklichsten Begebenheiten zärtlichen Gemütern angenehm zu

machen, ist die Nachahmung durch die Kunst, auf der Bühne, auf Leinwand, in Marmor, da ein heimliches Bewußtsein, daß wir eine Nachahmung und keine Wahrheit vor Augen haben, die Stärke des objektiven Abscheus mildert und das Subjektive der Vorstellung gleichsam hebt. Es ist wahr, die sinnlichen Erkenntnis- und Begehrungskräfte der Seele werden durch die Kunst getäuscht und die Einbildungskraft so mit fortgerissen, daß wir zuweilen alle Zeichen der Vergleichung vergessen und die wahre Natur zu sehen wähnen. Allein dieser Zustand dauert nur so lange, als nötig ist, unserem Begriff von dem Gegenstande das gehörige Leben und Feuer zu geben. Wir haben uns gewöhnt, zu unserem größeren Vergnügen die Aufmerksamkeit von allem, was die Täuschung stören könnte, abzulenken und nur auf das zu richten, wodurch sie unterhalten wird. Sobald aber die Beziehung auf den Gegenstand unangenehm zu werden anfängt, erinnern uns tausend in die Augen fallende Umstände, daß wir eine bloße Nachahmung vor uns sehen. Die Kunst muß alle Kräfte des Gemüts aufbieten, die Nachahmung und die dadurch zu erhaltende Täuschung vollkommen zu machen, und sie kann es sicher den zufälligen Umständen, der Auszierung, dem Orte, der Materie und tausend anderen Nebendingen überlassen, der Seele die nötige Erinnerung zu geben, daß sie Kunst und nicht Natur vor sich habe.«

Diese Worte sind das Feinste, was im 18. Jahrhundert über das Wesen der Kunst geschrieben worden ist. Allerdings irrt Mendelssohn darin, daß er die illusionsstörenden Elemente für ein notwendiges Übel hält, während sie doch gerade die Aufrichtigkeit des Scheins garantieren und außerdem ein wichtiges Mittel sind, dem Beschauer das Gefühl des Stils, der Persönlichkeit des Künstlers im Gegensatz zu der dargestellten Natur mitzuteilen. Aber sonst ist alles, was er sagt, die Möglichkeit der Abschwächung der unangenehmen Gefühle durch den künstlerischen Schein, die Beschränkung der Täuschung auf einzelne Zeitabschnitte, d. h. mit anderen Worten das abwechselnde Insbewußtseintreten des Inhalts und der Form, die Notwendigkeit einer möglichst treuen Nachahmung der Natur zum Zweck der Steigerung der Illusion, alles dies, sage ich, ist unanfechtbar und enthält die ganze Illusionstheorie *in nuce*.

Unbegreiflich ist nur, wie diese gesunden Ideen von der Ästhetik so lange Zeit gänzlich unbeachtet gelassen werden konnten. Umso unbegreiflicher, als sich bei Goethe viele Andeutungen finden, die das Spielende des ästhetischen Scheins, die »selbstbewußte Illusion« ganz in dem Sinne Mendelssohns als wichtiges ästhetisches Prinzip betonen[1]).

---

[1]) Vgl. K. Lange, Goethe und die Illusionsästhetik, Beilage zur Allgemeinen

So sagt Goethe einmal: »Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist es, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt.« Und besonders bekannt sind seine Verse:

»Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.«

Die Überzeugung, daß die Täuschung in der Kunst nicht komplett werden und folglich auch kein wirkliches Gefühl erzeugen, nicht »pathologisch« wirken dürfe, gehört zu dem eisernen Bestand unserer klassischen Ästhetik. Goethe selbst ist erst allmählich zu dieser Überzeugung durchgedrungen. Er erzählt einmal in Wahrheit und Dichtung, wie er in seiner Straßburger Zeit den *Vicar of Wakefield* aus Herders Munde habe vorlesen hören, und wie Herder sich darüber ereifert habe, daß die jungen Leute, die dabei zuhörten, sich lediglich von dem Inhalt hätten rühren und hinreißen lassen, ohne die Kunst, mit der der Verfasser die Handlung geführt, zu bemerken und zu bewundern. Er »tadelte das Übermaß von Gefühl, das bei mir von Schritt zu Schritt mehr überfloß. Ich empfand als Mensch, als junger Mensch. Mir war alles lebendig, wahr, gegenwärtig. Er, der bloß Gehalt und Form beachtete, sah freilich wohl, daß ich vom Stoff (Inhalt) überwältigt ward, und das wollte er nicht gelten lassen. Man sieht hieraus, daß er das Werk bloß als Kunstprodukt ansah und von uns das Gleiche verlangte, die wir noch in jenen Zuständen wandelten, wo es wohl erlaubt ist, Kunstwerke wie Naturerzeugnisse auf sich wirken zu lassen. Ich ließ mich durch Herders Invektiven keineswegs irre machen. Wie denn junge Leute das Glück oder Unglück haben, daß, wenn einmal etwas auf sie gewirkt hat, diese Wirkung in ihnen selbst verarbeitet werden muß. Eigentlich aber fühlte ich mich in Übereinstimmung mit jener ironischen Gesinnung, die sich über die Gegenstände, über Glück und Unglück, Gutes und Böses, Tod und Leben erhebt und so zum Besitz einer wahrhaft poetischen Welt gelangt. Freilich konnte dies nur später bei mir zum Bewußtsein kommen.«

Diese Bemerkung und andere, die wir von Goethe haben, beweisen, daß er in seiner reifen Zeit die Hingabe an den pathologischen Affekt, der den Inhalt eines Kunstwerks bildet, als etwas Unreifes, als einen Mangel an ästhetischer Bildung empfand, daß er sich bewußt war,

Zeitung 1904, 15., 16. u. 19. Januar, und E. Heyfelder, Die Illusionstheorie und Goethes Ästhetik, Ästhetische Studien, 2. Heft, 1904.

erst allmählich, in reiferen Jahren zu der reinen ästhetischen Anschauung durchgedrungen zu sein.

Und angesichts dieser Bemerkung über Herder ist es wichtig festzustellen, daß auch dieser, ehe er den verhängnisvollen Umschwung zur moralisierenden Betrachtung der Kunst machte, das Wesen der ästhetischen Anschauung in der Illusion erkannte. Er geht sogar noch weiter als Mendelssohn, indem er die Illusion allen Künsten zuspricht. »Illusion«, so sagt er, »hat zu Deutsch den guten Namen Täuschung. Allein so wie diese dem Dichter und Künstler schwer zu erreichen, so ist auch dem Weltweisen ihre Göttlichkeit schwer zu bestimmen. Und da jeder Künstler und jeder Dichter seine eigene Zauberei hat, in diese Träume zu wiegen, und jedesmal diese Träume anders sind, so versteht sich, daß jeder Zustand der getäuschten Seele in jeder täuschenden Kunst aufgesucht werden muß . . . Man untersuche jede Illusion und man wird sie von anderer Art finden . . .« Und: »Bei allen Gedichtarten ist der Hauptzweck poetische Täuschung. Bei allen aber auf verschiedene Art. Die hohe wunderbare Illusion, zu der mich die Epopöe bezaubert, ist nicht die kleine süße Empfindung, mit der mich das anakreontische Lied beseelen will, noch der tragische Affekt, in den mich ein Trauerspiel versetzet. Indessen arbeitet jedes auf seine Täuschung, nach seiner Art, mit seinen Mitteln, etwas im vollkommensten Grade anschauend vorzustellen.«

Angesichts dieser Übereinstimmung in Bezug auf die Bedeutung der Illusion fragt man sich in der Tat, wie es kommt, daß dieser einleuchtende und zuerst von Mendelssohn in klarer Formulierung ausgesprochene Gedanke so wenig von der wissenschaftlichen Ästhetik beachtet worden ist. Das erklärt sich einfach daraus, daß Lessing Mendelssohns Illusion mißverstanden und infolgedessen abgelehnt hat, und daß sich die späteren Ästhetiker bei Lessings großer Autorität nicht die Mühe genommen haben, zu Mendelssohns eigentlicher Meinung, die übrigens auch nicht von vornherein einwandfrei formuliert war, durchzudringen. In einem Briefe an Lessing vom Jahre 1756 hatte Mendelssohn die theatralische Illusion berührt, womit er natürlich nicht nur die schauspielerische, sondern auch die dramatisch-dichterische meinte. Lessing erwidert, die Illusion gehe den dramatischen Dichter nichts an, denn ein Trauerspiel müsse auch ohne szenische Aufführung, bei der bloßen Lektüre wirken. Als ob die Illusion nicht auch bei der Lektüre entstehen könnte und entstehen müßte! Mendelssohn verteidigt sich, indem er den Begriff der Illusion auch auf die Dichtkunst ausdehnt. Lessing erwidert, die Lust, die wir an einer Dichtung haben, bestehe nicht in der Illusion, sondern darin, daß wir überhaupt Gefühle erlebten. Er steht also unter dem

Einfluß der Dubosschen Emotionstheorie. Mendelssohn hatte unvorsichtigerweise das von Aristoteles stammende Beispiel angeführt: Wenn wir eine gemalte Schlange erblicken, so gefällt sie uns desto besser, je mehr wir uns davor erschreckt haben. Er stimmt zwar nicht mit Aristoteles überein, wenn dieser sagt, wir ergötzten uns, weil wir von der vermeintlichen Gefahr befreit seien, sondern er führt die Wirkung darauf zurück, daß der kurze Schreck uns intuitiv überführe, daß das Urbild getroffen sei. Was erwidert Lessing darauf? Nein, nicht die Illusion, d. h. die Übereinstimmung mit der Natur macht unseren Genuß aus, sondern die Empfindung des Affekts als solchen, d. h. also doch der Schreck selbst. Man begreift nur absolut nicht, wie aus Schreck Lust entstehen soll.

Noch ein anderes Beispiel führt Lessing an, um die Illusionstheorie *ad absurdum* zu führen: »Dort in der Entfernung werde ich das schönste, holdseligste Frauenzimmer gewahr, das mir mit der Hand auf eine geheimnisvolle Art zu winken scheint. Ich gerate in Affekt: Verlangen, Liebe, Bewunderung, wie Sie ihn nennen wollen. Hier kommt also die Lust über den Gegenstand = 10 mit der angenehmen Empfindung des Affekts (?) = 1 zusammen und die Wirkung von beiden ist = 11. Nun gehe ich darauf los. Himmel! es ist nichts als ein Gemälde, eine Bildsäule! Nach Ihrer Erklärung, liebster Freund, sollte nunmehr das Vergnügen desto größer sein, weil mich der Affekt von der Vollkommenheit der Nachahmung intuitiv überzeugt hat. Aber das ist wider alle Erfahrung; ich werde vielmehr verdrießlich. Und warum werde ich verdrießlich? Die Lust über den vollkommenen Gegenstand fällt weg und die angenehme Empfindung des Affekts allein bleibt übrig.«

Diese »Widerlegung« Mendelssohns durch Lessing ist völlig unhaltbar. Denn sie geht von der Voraussetzung aus, daß der Beschauer im ersten Augenblick wirklich getäuscht werde. Diese Annahme ließ allerdings Mendelssohns Formulierung zu. Allein gerade sie kommt ja bei der Kunst überhaupt nicht in Betracht. Sie kann wohl zuweilen beim Panoptikum zutreffen, allein ich habe ja gerade die Täuschungen des Panoptikums, weil sie wirkliche Täuschungen sind oder wenigstens im ersten Moment wirkliche Täuschungen sein wollen, als Beispiele unkünstlerischer Illusion qualifiziert. Und auch Mendelssohns Darstellung kann man so verstehen, daß in seinen Augen die ästhetische Anschauung von Anfang an eine bewußte Selbsttäuschung war, bei der also ein plötzlicher Schreck ebensowenig wie ein anfängliches sinnliches Verlangen in Frage kommen kann. Und Mendelssohn hat ja später selbst, wie gesagt, durch Betonung der illusionsstörenden Momente seine Theorie so weiterge-

bildet, daß das Beispiel von der gemalten Schlange oder dem schönen Frauenzimmer, durch das der Beschauer eine Zeitlang wirklich getäuscht wird, so wie so nicht mehr gepaßt hätte.

Trotzdem haben alle Kritiker der Illusionstheorie im 18. Jahrhundert die ästhetische Illusion für eine wenigstens zeitweise wirkliche Täuschung genommen und ihre Polemik gegen diese ganz willkürliche Annahme gerichtet. Das war, ehe Mendelssohn seine Gedanken formuliert hatte, verzeihlich. Denn schon die bekannten Illusionsanekdoten aus dem Altertum, die den Ruhm der illusionistischen Malerei verkündigen sollen, laufen auf eine wirkliche Täuschung hinaus. Aber wenn z. B. Dubos die Wirkung der Illusion bei einem Stück von Corneille dadurch zu widerlegen glaubt, daß er sagt, man empfinde dessen Schönheit auch noch, nachdem man erkannt habe, daß das, was man auf der Bühne sähe, keine Wirklichkeit sei (!), so ist das natürlich keine Widerlegung der Illusion. Denn das ist ja gerade das Wesentliche bei der Illusion, daß sie nicht eine Täuschung ist, der in einem bestimmten Augenblick eine Enttäuschung folgt, sondern vielmehr eine von Anfang an bewußte Selbsttäuschung. Und wenn gar Schlegel die Illusion mit der Bemerkung abfertigen will, daß die Entdeckung eines Betrugs immer etwas Ärgerliches an sich habe, »da sie ein Zeuge der Schwachheit unseres Verstandes sei, der uns beschämen müsse,« so zeigt er damit nur, daß er Mendelssohn überhaupt nicht verstanden hat. So hat sich denn auch Mendelssohn durch diese Kritik durchaus nicht irre machen lassen, sondern dreißig Jahre lang, bis in sein hohes Alter, unentwegt an seiner Theorie festgehalten.

Das Wunderbarste dabei ist aber das, daß alle jene Kritiker, obwohl sie die ästhetische Illusion für ganz gleichgültig halten, dennoch *in praxi*, d. h. da, wo es sich um die Beurteilung der Kunst handelt, immer der Illusion den wichtigsten Anteil an der künstlerischen Wirkung zusprechen. Man könnte besonders aus Lessings Hamburgischer Dramaturgie und Laokoon eine Menge Stellen anführen, welche beweisen, daß er die Illusion für die wichtigste Bedingung nicht nur der dramatischen, sondern auch der epischen, nicht nur der schauspielerischen, sondern auch der malerischen Wirkung hielt, ja daß er die Gefühlswirkung der Kunst geradezu von der Stärke der Illusion abhängig machte. Er hat sich also noch nicht einmal die Mühe genommen, die Illusionstheorie seines Freundes so genau durchzudenken, daß er ihre Ablehnung mit seiner eigenen ästhetischen Überzeugung in Einklang gebracht hätte. Dieses Versäumnis erklärt sich meines Erachtens nur aus einer heutzutage längst überwundenen Theorie, der Lessing huldigte, nämlich der, daß die Kunst »Darstellung

des Schönen« sei. Natürlich, wenn die Kunst »Darstellung des Schönen« ist und trotzdem die Illusion eine Bedeutung in ihr haben soll, dann kann diese Bedeutung nur darin bestehen, daß die Illusion ein Mittel zum Zweck, nämlich zur Veranschaulichung des Schönen ist. Und da das ganze 18. Jahrhundert als das Jahrhundert des Klassizismus unter dem Einfluß dieser idealistischen Theorie steht, so begreift man auch, daß die Illusion, die ja ihrer Natur nach der Qualität des Inhalts notwendig indifferent gegenüberstehen muß, damals keinen Anklang finden konnte. Ja es macht sogar hie und da geradezu den Eindruck, als ob man ihr absichtlich immer den Begriff des wirklichen Betrugs untergeschoben hätte, bloß um diese unbequeme Theorie dadurch ein für allemal abzutun, ein unredliches Verfahren, das natürlich heutzutage, schon aus rein ethischen Gründen, nicht mehr angewendet werden könnte.

Nach dem Aufkommen der Romantik aber konnte die Illusionstheorie schon deshalb nicht in den Mittelpunkt der Ästhetik gestellt werden, weil die Romantik ja bekanntlich einen Unterschied der ästhetischen Gefühle von den wirklichen nicht anerkennt, z. B. ästhetische und religiöse Gefühle völlig miteinander identifiziert. Unter dem Einfluß dieser Kunstauffassung konnte sich nur die Einfühlungstheorie entwickeln, wie denn das Wort »Einfühlung« tatsächlich, soviel ich weiß, zuerst von Novalis und Jean Paul gebraucht worden ist. Auch diese Einfühlungstheorie geht freilich auf eine bestimmte Theorie des 18. Jahrhunderts zurück, nämlich die »Emotionstheorie«, deren Hauptvertreter der französische Abbé Dubos ist. Nach ihm bestände der Genuß, den wir an der Kunst hätten, lediglich darin, daß sie uns überhaupt Gefühle mitteilte und dadurch das Bewußtsein unserer Realität, unserer persönlichen Existenz steigerte. Diese Auffassung, von der selbst die damaligen Illusionisten wie Mendelssohn und Herder bis zu einem gewissen Grade beeinflußt sind, ist aber nicht die unserer klassischen Dichter. Und darüber kann uns wieder Schiller am besten belehren.

Der Hauptgedanke von Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung ist ja bekannt. Stofftrieb und Formtrieb, das sind die beiden Triebe, die den gewöhnlichen Menschen beherrschen. Der Stofftrieb ist die Sinnlichkeit, der Formtrieb das Streben, die Welt intellektuell aufzufassen oder zu gestalten. Jeder dieser beiden Triebe strebt die Herrschaft über den Menschen zu gewinnen. Gewinnt er sie aber, so ist es aus mit der Menschlichkeit. Deshalb müssen beide eingeschränkt, in ihrer Wirkung paralysiert werden. Das geschieht durch einen dritten Trieb, der sich zwischen sie hineinschiebt, nämlich den Spieltrieb. Ein Ergebnis des Spieltriebs ist das Schöne.

Dieses hat einerseits teil am Stofftrieb, anderseits aber auch am Formtrieb. Es umfaßt einerseits das sinnlich Angenehme, und steigt anderseits in das Reich der Ideen, der Vernunft empor. Und dadurch, daß es an beiden teil hat, steht es über beiden. Deshalb ist der unausbleibliche Effekt des Schönen Freiheit von Leidenschaft. Bei seinem Anblick ist unser Gemüt weder physisch noch moralisch genötigt. Vielmehr befindet es sich in einer glücklichen Mitte zwischen dem sinnlich Angenehmen einerseits und dem Wahren und Guten anderseits und wird infolgedessen in keine dieser Richtungen geradezu hineingezogen. »Das Gemüt des Beschauers muß beim ästhetischen Genuß völlig frei und unverletzt bleiben, es muß aus dem Zauberkreise des Künstlers rein und unberührt hervorgehen. Tragödien sind umso vollkommener, je mehr sie auch im höchsten Affekt die Gemütsfreiheit schonen. Gleichmäßige Freiheit des Geistes, das ist die Stimmung, in der uns jedes echte Kunstwerk entlassen soll.«

Man kann den Scheincharakter der inhaltlichen Gefühle bei der Wirkung eines Kunstwerkes nicht deutlicher formulieren als es Schiller mit diesen Worten getan hat. Sie bilden den Kern seines ästhetischen Glaubensbekenntnisses.

Und nun begreifen wir auch, warum Schiller, der ernste pathetische Schiller, der Mann der strengen ethischen Überzeugungen, sich nicht scheut, die Kunst mit dem Spiel zu vergleichen. Denn gerade diese Freiheit von Leidenschaften, von Willensimpulsen, dieses freie Schweben über den Dingen ist auch dem Spiel eigen: »Wird aber nicht,« so fragt er, »das Schöne dadurch, daß man es zum bloßen Spiel macht, erniedrigt? Aber was heißt denn ein bloßes Spiel, nachdem wir wissen, daß unter allen Zuständen des Menschen gerade das Spiel und nur das Spiel es ist, was ihn vollständig macht und seine doppelte Natur auf einmal entfaltet? Ich würde also vielmehr umgekehrt sagen: Mit dem Angenehmen, mit dem Guten, mit dem Vollkommenen ist es dem Menschen nur Ernst. Aber mit der Schönheit spielt er. Der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen und er soll nur mit der Schönheit spielen. Denn er spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.« Wie anders klingt das als die Tiraden unserer Modernen über den ernsten Beruf der Kunst! Schiller und die Modernen unterscheiden sich eben dadurch voneinander, daß jener ernste Tragödien schrieb und dabei die Kunst für ein heiteres Spiel erklärte, während diese den ernsten Beruf der Kunst immerwährend im Munde führen, dabei aber — dem Überbrettl zujubeln.

Aber zeigt nicht Schiller gerade durch seine Dramen mit ihren tiefen ethischen Konflikten, ihren gewaltigen allgemein menschlichen Problemen, daß der Inhalt in der Kunst die Hauptsache ist? Hören wir ihn selbst: »Wer von einer Tragödie Erbauung, von einem Liebeslied sinnliche Erregung verlangt, der ist noch nicht reif, den ästhetischen Schein als solchen zu genießen. Denn der Künstler muß die Schranken, welche dem besonderen Stoff (Inhalt) gesetzt sind, durch die Art seiner Behandlung überwinden. In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun. Denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. Der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er auch sei, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt. Und je imposanter, anmaßender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger er sich mit seiner Wirkung vordrängt, umso triumphierender ist die Kunst, die ... über ihn die Herrschaft behauptet.«

Und daß diese seltsame Bemerkung nicht ein bloßes Paradoxon ist, sondern seiner innersten Überzeugung entspricht, beweist eine Bemerkung in einem Briefe an Goethe, worin er sein eigenes Verhältnis zum Stoffe der Wallensteintrilogie so charakterisiert: »Beinah möchte ich sagen, das Sujet interessiert mich gar nicht, und ich habe nie eine solche Kälte für meinen Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Arbeit vereinigt.«

Natürlich ist das nicht so zu verstehen, als ob sich Schiller für den Inhalt des Wallenstein überhaupt nicht interessiert hätte. Im Gegenteil, wir dürfen annehmen, daß er bei der Wahl des Themas, bei der ersten Konzeption der Dichtung einen starken gefühlsmäßigen Anteil an den Personen des Dramas genommen hat. Allmählich aber, im Laufe der Arbeit, kühlt sich sein Interesse am Inhalt ab und das Interesse an der Form tritt in den Vordergrund: ein wichtiges Selbstbekenntnis, das für die Analyse des künstlerischen Schöpfungsaktes nicht unbenützt bleiben sollte.

Wenn Schiller sagt, die Form müsse den Inhalt vertilgen, so meint er damit natürlich nicht die äußeren Mittel der Darstellung, etwa die Formen der gebundenen Rede u. s. w., sondern die künstlerische Gestaltung des Inhalts überhaupt, d. h. mit anderen Worten das Verhältnis der Form zum Inhalt. Dieses Verhältnis wird aber bestimmt durch die Illusion. Die Form muß zum Inhalt in einem solchen Verhältnis stehen, d. h. so mit ihm übereinstimmen, daß Illu-

sion entsteht. Es ist ebenso vergebliche Mühe, Schiller für die Formästhetik wie für die Inhaltsästhetik in Anspruch zu nehmen. Er ist weder Inhalts- noch Formästhetiker, sondern Illusionsästhetiker. Und zwar einfach deshalb, weil er die Kunst künstlerisch, d. h. vom Standpunkt des schaffenden Künstlers auffaßt. Und in dieser Beziehung steht er genau auf demselben Standpunkt wie Goethe, der während der Lektüre von Manzonis Verlobten zu Eckermann sagte: »Der Eindruck beim Lesen ist derart, daß man immer von der Rührung in die Bewunderung fällt und von der Bewunderung wieder in die Rührung, so daß man aus einer von diesen beiden großen Wirkungen gar nicht herauskommt. Ich dächte, höher könnte man es nicht treiben.« Und weiter: »Das Gefühl der Angst ist stoffartig (inhaltlich) und wird in jedem Leser entstehen. Die Bewunderung aber entspringt aus der Einsicht, wie vortrefflich sich der Autor in jedem Falle benahm, und nur der Kenner wird von dieser Empfindung beglückt werden.« Denn die Bewunderung des Künstlers, von der Goethe hier spricht, ist nichts anderes als die Bewunderung seiner Fähigkeit, die dem Inhalt angemessene Form zu finden, d. h. den Inhalt mit illusionsmäßiger Deutlichkeit, mit zwingender Gewalt vor den Leser zu bringen. Und es ist klar, daß wo diese Bewunderung entsteht, wo dieses Lustgefühl der Bewunderung die Seele erfüllt, der pathologische Affekt, den der Inhalt eigentlich fordern würde, nicht zur Wirkung kommen kann. Ebenso wie der Dichter durch die Arbeit des Schaffens den Inhalt für sein eigenes Gefühl »vertilgt«, ebenso erlebt auch der ästhetisch Geschulte bei der Anschauung eines Kunstwerks mit traurigem Inhalt die Angst und den Schmerz nicht in voller Stärke, sondern nur so weit, als ihn das Erleben dieser Gefühle zur Bewunderung des Künstlers führt, also zu einem ästhetischen Lustgefühl anregt.

Und so können wir uns denn auch nicht wundern, daß Schiller die Berechtigung des Gemeinen und Häßlichen in der Kunst durchaus anerkennt. »Wie hat man sich gequält,« so sagt er in einem Briefe, »die derbe, oft niedrige und häßliche Natur im Homer und in den Tragikern bei den (abstrakten) Schönheitsbegriffen durchzubringen, die man sich von der griechischen Kunst gebildet hatte. Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches nun einmal alle jene falschen Vorstellungen unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und wie billig die Wahrheit an ihre Stelle zu setzen.«

Es wäre nun eine interessante Aufgabe, zu zeigen, wie Schiller von dieser ganz richtigen und höchst fruchtbaren Auffassung doch wieder

durch gewisse idealistisch-metaphysische Anwandlungen abgedrängt worden ist, und wie er, unter dem Einfluß der Kantischen Ethik doch wieder unversehens das ethische Moment in das ästhetische eingemengt hat. Dies würde uns aber hier zu weit führen und auch nicht mehr unmittelbar mit der Illusion zusammenhängen. Uns muß genügen, gezeigt zu haben, daß die ersten Geister des 18. Jahrhunderts den Zweck der Kunst in der Lust sahen, ihre Analogie mit dem Spiel deutlich empfanden, ihre Wirkung auf die Illusion zurückführten und das Charakteristische der ästhetischen Anschauung nicht in dem Gefühl, sondern in der Herrschaft über das Gefühl, in der geistigen Freiheit erkannten. Es ist deshalb nicht zu viel gesagt, wenn man die Illusionsästhetik als eine Fortsetzung der klassischen Ästhetik, genauer gesagt der nicht metaphysischen, nicht ethischen Seiten der klassischen Ästhetik bezeichnet.

III.

Die Ausdruckskraft musikalischer Motive.

Von

Hugo Riemann.

Wenn es wahr ist, daß die Musik in ihrem ursprünglichen Wesen direkt seelisches Empfinden ausdrückt, und wenn es ferner wahr ist, daß dieser Ausdruck von dem empfänglichen Hörer ohne Reflexion verstanden wird oder vielmehr unmittelbar den Hörer ergreift und ihn zum Miterleben des ausgedrückten Empfindens zwingt, so muß sich, wenigstens in den letzten Elementen, der Ausdruckswert der melodischen, harmonischen, rhythmischen, dynamischen und agogischen Mittel des Ausdrucks definieren lassen, deren unendlich mannigfaltige Kombinationen die komplizierten Gebilde der musikalischen Kunst ergeben.

Freilich darf man nicht allzuviel Positives und Konkretes von einer Analyse der Faktoren des musikalischen Ausdrucks erwarten. Eine Lehre wie die antike von dem Ethos der durch die Lage der Halbtöne unterschiedenen Oktavskalen (Dorisch, Phrygisch, Lydisch u. s. w.), in denen sich der Charakter der Völkerschaften widerspiegeln sollte, deren Namen sie trugen, würde heute nicht allzuviel Gläubige finden; auch die naive Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (Mattheson), welche in den verschiedenen Sätzen der damaligen Suiten bestimmte Affekte ausgedrückt sah, z. B. in der Courante die »süße Hoffnung«, in der Allemande »das Bild eines zufriedenen Gemütes, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergötzet«, in der Anglaise (Country Dance) »Eigensinn, doch mit ungebundener Großmut und Gutherzigkeit«, in der Polonaise »Offenherzigkeit und gar freies Wesen«, in der Sarabande »Ehrsucht«, in der Chaconne »Ersättigung« u. s. w., würde sich heute nicht mit Erfolg auffrischen lassen. Immerhin gibt aber doch die Möglichkeit der Aufstellung solcher Lehren in Zeiten einer einfachen Kunstübung, die noch mit einer beschränkten Anzahl scharf geschnittener Typen des Ausdrucks zu rechnen gewöhnt war, zu denken. Wenn auch heute noch jeder nur ein wenig musikalisch Geschulte nach wenigen Takten bestimmt ein Menuett, eine Gavotte, einen Walzer, einen Trauermarsch oder eine Gondoliera erkennt, auch

wenn er das betreffende Stück vorher nie gehört hat, so setzt zwar dieses Erkennen und Benennen eine Summe von Erfahrungen voraus, die uns gewöhnt haben, gewisse Kombinationen der Ausdrucksmittel in Tonstücken angewandt zu finden, welche diese Namen tragen; aber diese Erfahrungen bleiben doch in jedem Einzelfalle wieder auf die direkte Wirkung der Mittel selbst angewiesen. Nicht eine verstandesmäßig beobachtende, vergleichende und summierende Konstatierung von Einzeltatsachen bringt das Erkennen zu stande, sondern vielmehr das direkte Überstrahlen des Stimmungsgehaltes. Speziell bei den Tanztypen sprach und spricht vielleicht die Kenntnis der auszuführenden »Pas« mit, auf welche die Melodiebewegung zugeschnitten ist; aber diese Pas sind doch selbst auch nur wieder Ausdrucksmittel; schleifen, abstoßen des Fußes, fest auftreten, hüpfen u. s. w. sind Gesten, sehr verschieden zu bewertende Elemente eines Ausdrucks, mit dem sich schließlich der Hand in Hand gehende musikalische decken muß, wenn er nicht verfehlt erscheinen soll. Der besonders starke Erfolg mancher Tanzkompositionen ist sicher mindestens zum Teil auf die Korrespondenz und Homogenität der Melodieführung und der Tanzbewegungen zurückzuführen.

Doch muß man hier wie überall in der Musik Spontanes und Konventionelles auseinanderhalten. Spontan ist das unmittelbar dem Ausdrucksbedürfnis Entstammende, daher mit überzeugender Wahrheit wirklich Ausdrückende und sympathisch Ergreifende. Das Konventionelle erhält durch Gewöhnung eine Bestimmtheit der Bedeutung, die ihm, absolut, keineswegs ohne weiteres zugesprochen werden könnte. Wagners »Leitmotive« sind bei ihrem erstmaligen Auftreten selbstverständlich durchaus auf die elementaren Wirkungen der rein musikalischen Ausdrucksmittel angewiesen, erhalten aber bei späterem Wiederauftreten im Verlaufe der Handlung durch die Erinnerung an die Situation, bei der sie zuerst eingeführt wurden, eine Bedeutung, die weit über ihren elementaren Ausdruckswert hinausgeht und sie zu Symbolen leitender Ideen der Dichtung macht. Diese aus der Erinnerung an eine Situation sich ergebende Spezialisierung und Konkretisierung der Bedeutung musikalischer Motive ist keineswegs an Assoziationen, an Vorstellungen aus anderen Sinnesgebieten gebunden, wie sie sich erfahrungsmäßig so gern ästhetischen Wirkungen gesellen und ebenfalls von dem direkten Eindrucke weitab führen. Solche Assoziationen, z. B. die Vorstellung von hellem Licht bei starken hohen Tönen oder von Dunkel bei piano gegebenen Tönen tiefer Lage, sind zwar etwas durchaus Gewöhnliches; doch ist es irrig, dieselben als den direkten Ausdruck mitbedingend anzusehen. Die illustrierende Musik, die Klavierbegleitung des einfachen Liedes so gut wie das

Orchesterspiel bei offener Szene der Oper, rechnet aber in großem Maßstabe mit der Ausnutzung der assoziativen Wirkungen der Tonbewegungen. Die Programmmusik endlich, welche es unternimmt, einen bekannt gegebenen poetischen Vorwurf ohne die sichere Führung des mitgehenden Wortes rein musikalisch darzustellen, ist gezwungen, im buntesten Wechsel bald die elementare Ausdruckskraft der Tonbewegungen, bald ihre Andersdeutung durch Übertragung auf das Gebiet anderer Sinne und sogar auch die Konkretisierung der Motive durch Beziehung auf eine Situation zur Mitwirkung heranzuziehen. In dieser kühnen Mischung der Möglichkeiten der Verwendung der Mittel liegt die Erklärung einerseits für die stark fesselnden Eindrücke, welche geniale Tonkünstler auf dem Gebiete dieser Kunstgattung gelegentlich erzielt haben, anderseits aber auch für das Mißlingen so mancher gut gemeinten Absicht. Für alle Zeiten bleibt eine höchst gefährliche Klippe für dieses ganze Genre die Unkontrollierbarkeit der Momente des Übergangs von der einen Verwendungsweise der Mittel zu der anderen oder den anderen. Besonders wird in der Programmmusik das Leitmotiv, der Versuch, mit einzelnen konkreten Motiven die Vorstellung bestimmter Persönlichkeiten zu verknüpfen, immerdar ein gewagtes Experiment bleiben; denn sobald dieses Scheinlebewesen den Versuch macht, zu leben, zu empfinden, zu reden, zu handeln, muß es seine Identität in Frage stellen durch Verfließen seiner Umrißlinien, wenn es nicht als unschmelzbarer Block in der Flut durch anderweitige Mittel ausgedrückten Empfindens und Handelns schwimmen soll. Aber wie oft muß schon die erste Vorstellung des »Helden« in einem solchen Motiv die größten Bedenken heraufbeschwören; mit dem bloßen guten Willen, ein paar beliebige Noten zu Anfang des Werkes als »ihn« oder »sie« vorzustellen, ist doch ernstlich nichts erreicht! Jedoch ich beabsichtige nicht, hier mich über die größere oder geringere Porträtähnlichkeit solcher personifizierten Motive des näheren auszulassen, will vielmehr nur von der immanenten Ausdruckskraft der letzten Elemente reden, auf die sich aber freilich doch auch die extremsten Programmmusiker müssen berufen können, wenn nicht ihre Prätensionen als ganz willkürliche Farce kurzerhand zurückgewiesen werden sollen.

Die elementaren Faktoren des musikalischen Ausdrucks sind: 1. die absolute oder relative Tonhöhe (Melodik und Harmonik); 2. die absolute und relative Dauer der einzelnen Tongebungen (Rhythmik), 3. die Abwandelungen der Tonstärke (Dynamik). Einer eigentlichen Sonderbetrachtung widerstreben die Unterscheidungen verschiedenen Gewichts der Töne (Metrik [Taktlehre, Periodenbau]) und die Modifikationen der strengen Zeitmessung, welche der lebendige Vortrag der

Motive heischt (Agogik). Beide sind nur an musikalischen Bildungen zu erörtern, in denen bereits mehrere elementare Faktoren kombiniert sind; die Metrik steht aber in engster Beziehung zur Rhythmik, und die Agogik, obgleich ebenfalls in der Wurzel mit der Rhythmik zusammenhängend, ist für gewöhnlich mit der Dynamik fest verwachsen. Anderseits könnte die Harmonik zunächst von der Melodik geschieden werden, da sie ähnlich wie die Metrik erst an Bildungen von einer gewissen Ausdehnung voll zur Geltung kommen kann; doch ist, was über die Tonhöhenveränderungen ohne ihre harmonischen Beziehungen aufeinander zu sagen wäre, so schnell erledigt, daß die Harmonik am besten gleich mit der Meloik verbunden zur Sprache kommt.

Was zunächst die Tonhöhe anlangt, so eignet zweifellos allen Tongebungen ein eigenartiger Empfindungswert je nach ihrer Lage in der Mitte oder mehr nahe den Grenzen in der Höhe oder Tiefe des gesamten Tongebietes. Das Problem der Definition dieses variierenden Wertes hat wohl am glänzendsten Lotze gelöst durch Beziehung auf die einander zuwiderlaufenden Skalen der wachsenden Schwingungsgeschwindigkeiten und der wachsenden Schallwellengrößen, welche in der ungezwungensten Weise ebensowohl die lastende Schwere, starre Massivität oder (im piano) schattenhafte Körperlosigkeit und das lichtlose Dunkel der tiefsten Töne als die leichte Beweglichkeit und den hellen Glanz, die intensive Lebenskraft hoher Töne begreiflich macht. Diese scharf unterschiedenen Wertungen machen sich zwar auch noch in mittleren Tonlagen fühlbar, die weder besonders hoch noch besonders tief sind, sondern vielmehr sich innerhalb des Umfangs der menschlichen Singstimme halten, werden aber besonders auffällig, sobald deren Grenzen überschritten werden. Was höher liegt als der Chorsopran singen kann, klingt überhoch (franz. *suraigu*), was unter die Tiefengrenzen des Chorbasses hinabtaucht, übertief (Subbaß); jenseits beider Grenzen erscheinen uns die Töne nicht mehr eigentlich »singend«, sondern nur mehr spezifisch instrumental (pfeifend, dröhnend), selbst gesungene Töne der äußersten Grenzregionen berühren uns nicht mehr voll sympathisch, sondern werden als objektiv, außer uns bleibend, gehört. Es unterliegt keinem Zweifel, daß das menschliche Gesangs- und Sprachorgan, das uns von der Natur gegebene nächste Ausdrucksmittel unseres Empfindens durch anderen vernehmliche Laute, den eigentlichen Maßstab für alle Wertungen der Tonhöhe bildet und zwar nicht die Stimme des einzelnen Mannes oder Weibes, sondern der Komplex der Frauen- und Männerstimme, wie bestimmt daraus hervorgeht, daß nur die höchsten Sopran- und die tiefsten Baßtöne uns die Grenzen des eigentlich Kantablen zu überschreiten

scheinen, nicht aber die leidenschaftlich vibrierenden höchsten Töne eines glänzenden Tenors oder die mysteriösen tiefen Töne einer wahrhaften Altstimme, bei denen vielmehr die sympathetische Wirkung entschieden gesteigert wird, vielleicht gerade darum, weil sie die Grenze zwischen Weib und Mann negieren und die Zusammengehörigkeit beider, das Aufgehen in eine höhere Einheit, bekunden. Immerhin bedingt aber doch anderseits der Gegensatz der Männer- und Frauen-(Kinder-)stimme starke Differenzierungen der Tonhöhenwirkungen. Da die Männerstimme doch in der Tiefe und die Frauenstimme in der Höhe etwa um eine Oktave über die beiden Geschlechtern gemeinsame eigentliche Mittellage hinausreicht, so erscheinen uns tiefere Töne männlicher, würdevoller, ernster und höhere mehr kindlich, heiter, spielhaft, weibisch. Doch spricht da vielleicht auch schon die direkte Wirkung des größeren Volumens der schwingenden Massen beziehungsweise die schnellere Folge der Schwingungen mit. Daß es aber auch doch noch differenzierte relative Höhenlagenwirkungen der Töne durch die Nähe der Höhen- oder Tiefengrenze eines Tonorgans gibt, sei wenigstens kurz angemerkt; z. B. klingen die tiefsten Töne der Flöte und Klarinette sehr tief, obgleich sie in der absoluten Mittellage des Tongebietes liegen.

Nach diesen Ausführungen ist bereits verständlich, wie ein einzelner ein Musikstück beginnender, lange ausgehaltener Ton durch seine absolute oder relative Höhenlage Stimmung machen, für die Wirkung des ganzen Stücks grundlegende Bedeutung gewinnen kann.

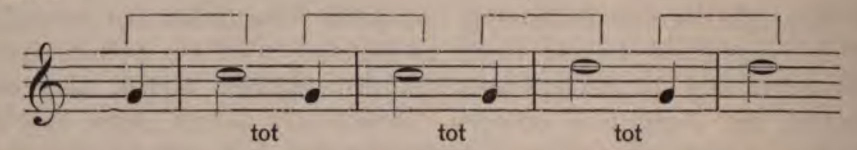
Auch für die elementaren Wirkungen der Tonhöhenveränderung, der Bewegung der Melodie nach oben oder nach unten, ist die Erklärung in der menschlichen Singstimme zu suchen. Da nämlich für die Hervorbringung höherer Töne eine Strafferspannung der Stimmbänder erforderlich ist, so erscheint das Steigen der Tonhöhe ganz allgemein als Anspannung, das Sinken der Tonhöhe als Abspannung; Steigen bedeutet daher zunächst allgemein eine Steigerung, Fallen ein Nachlassen, Abnehmen. Nur wo eine gegenteilige Verwendung der Dynamik eintritt (diminuendo für steigende Tonhöhe, crescendo für fallende Tonhöhe), hört diese Wirkung auf und kommt an Stelle der gesteigerten oder verminderten Intensität der Schwingungen deren vermindertes oder wachsendes Volumen zur Geltung. Abgesehen von solchen Kombinationen muß aber das Steigen der Tonhöhe zunächst als eine positive, das Fallen als eine negative Bewegungsform definiert werden. Je nach der Größe des Intervalls wird die Wirkung eine verschieden starke sein; z. B. wird ein plötzliches Hinaufgehen um mehrere Oktaven als ein Emporschnellen, ein Hinabgehen um ebensoviel als ein förmlicher Absturz erscheinen. Doch ist da sehr

schnell die Grenze erreicht, wo die elementare Ausdrucksbedeutung aufhört und Assoziationen, Übertragungen auf Erfahrungen aus anderen Sinnesgebieten Platz greifen. Denn für den direkten Ausdruck ist Vorbedingung die Möglichkeit vollständiger Subjektivierung, d. h. des Mitmachens der Tonbewegungen mit dem eigenen Willen, mit der Illusion des Selbsterlebens; dazu gehört aber erstens, daß dieselben sich in mittlerer (singbarer) Tonlage halten und zweitens, daß sie nicht allzu große Abstände auf einmal durchmessen. Allzu große Sprünge wirken je nach dem Milieu, in welchem sie erscheinen, komisch, grotesk oder aber überwältigend, übermenschlich, erhaben; in beiden Fällen tritt also nicht die vollständige Subjektivation ein, sondern sie werden zu objektiv wahrgenommenen äußeren Ereignissen, die nicht für die nur ausdrückende absolute Musik, sondern für die darstellende, malende, schildernde, die Programmmusik, in reicherem Maße in Betracht kommen.

Für die mehr oder minder vollkommene Subjektivierbarkeit ist auch die Klangfarbe von Bedeutung. Je näher Klangfarben der menschlichen Singstimme stehen, desto zweifelloser wird ein vollständiges Mitmachen der Tonbewegungen mit dem eigenen Willen, also ein Erleben des Ausdrucks erfolgen, ähnlich als wenn man selbst sänge. Klänge mit starken Begleitgeräuschen, z. B. der näselnde der Oboe und des Fagotts, der gedämpften Trompete, der Drehleier u. s. w. wirken unter Umständen direkt komisch, d. h. werden vom Subjekt abgelehnt, bleiben daher außerhalb, was sicher damit zusammenhängt, daß sie an krankhafte Affektionen des Gesangsorgans (Katarrh) erinnern. Auch allzu große Tonkraft kann die Subjektivation verhindern, z. B. ist das Fortissimo der Posaune oder Trompete überwältigend, wirkt durchaus als etwas von außen auf uns Eindringendes, nicht als etwas, das wir uns einbilden können selbst auszusprechen. Nur eine sehr vorsichtige Steigerung der Mittel kann die Subjektivation auch des Tutti fortissimo möglich machen, doch wird auch da schon das Individuum sich in einer Allgemeinheit fühlen als Volk, als Menschheit, nicht aber als einzelnes Ich.

Große Unterschiede des Ausdrucks bedingt auch die Artikulation, die Art der Verbindung einander folgender Töne, der gebundene oder gestoßene Vortrag (Legato und Staccato). Ganz irrig ist die Ansicht, daß Legato stets die Töne zu engerer Einheit zusammenschließe, Staccato sie als nicht zusammengehörig erscheinen lasse; vielmehr sind Zusammenbeziehungen der Töne zur Einheit kleinster Motive möglich, ohne daß Legato sie verbindet, und umgekehrt sind trotz weitergehenden Legatos doch sehr bestimmte Scheidungen von Ende und Anfang einander folgender Motive möglich und allgemein ver-

ständlich. Zunächst ist freilich rückhaltlos zuzugestehen, daß das Legato ein bequemes Mittel der Andeutung der Zusammengehörigkeit ist und eine eingeschaltete Pause die Nichtzusammengehörigkeit nahe legt. Aber die gegenteiligen Artikulationen bedingen in der höheren Kunstmusik ganz besonders starke Ausdruckswirkungen. Zunächst sei hier nur betont, daß eine Tonbewegung, ein Melodieschritt, der als ein Schreiten von einem Tone zum anderen, als ein geschehendes Steigen oder ein geschehendes Fallen der Melodie verstanden werden soll, kurz der, wie Nietzsche das einmal treffend formuliert hat, eine »einzelne musikalische Gebärde« vorstellt, bei Legatovortrag als ein Durchschreiten oder Durchgleiten der zwischen beiden Tönen liegenden Strecke des Tonkontinuums wirkt, bei Staccatovortrag dagegen als ein Überspringen derselben. Zwischen den als solche Einzelgesten gemeinten kleinsten Motiven liegen aber Intervalle, die gar nicht ins Bewußtsein treten dürfen, die ich daher tote Intervalle nenne:



Hier sind die aufsteigenden Quarten- und Quintenschritte die eigentlichen Gesten, gleichviel ob die beiden Töne durch Legato verbunden sind oder aber die Auftaktnote abgestoßen wird. Die dazwischen liegenden Intervalle aber (cg beziehungsweise dg abwärts) sind tote, für die Empfindung gar nicht vorhandene, auch wenn das Auftaktviertel legato an die vorausgehende Halbe angeschlossen wird. Diese Unterscheidung eigentlich geschehender Schritte und dazwischenliegender Intervalle, die gar nicht ins Bewußtsein treten sollen, ist die eigentliche Grundlage einer Lehre von der Ausdruckskraft der musikalischen Motive. Macht man in obigem Beispiele auch die Intervalle abwärts mit dem Willen mit, so zerstört man geradezu die Aufschwungswirkungen durch das Wiederzurücksinken. So sicher aus Einzeltönen, die nur als nacheinander auftretende isolierte Fakta der Sinneswahrnehmung aufgefaßt werden, niemals ausdrückende Gebärden werden können, vielmehr, wie bereits Aristoxenos erkannt hat, unbedingt die Illusion des Durchlaufens der Intervalle als eines Geschehnisses erforderlich ist, ebenso sicher ist auch die Scheidung der Motive durch Intervalle, für welche diese Illusion ausgeschlossen ist, für die Zurückverwandlung der gehörten Töne in Empfindungsausdruck unerläßlich. Die aneinander stoßenden Grenztöne der obigen vier Motive werden überhaupt gar nicht miteinander

verglichen; vielmehr tritt der neue Anfangston bezüglich seiner Tonhöhenlage nur in Vergleich mit dem Anfangstone des vorausgehenden Motivs, wobei das immer wieder Ausgehen von demselben Tone (g) deutlich zum Bewußtsein kommt. Daß das dritte Motiv sich um eine Stufe mehr erhebt als das zweite, ergibt sich nicht aus der Vergleichung des Abwärtsschritts c—g mit dem steigenden g—d, sondern vielmehr direkt aus der Vergleichung der Endnoten des zweiten und dritten Motivs, ja aus der direkten Parallelsetzung der beiden Motive g—c und g—d in der Erinnerung.

Zunächst scheint nun wohl der Anteil, den die Veränderung der Tonhöhe an der Ausdruckskraft der Motive hat, vollständig umschrieben zu sein durch die größere oder geringere Entfernung der Töne voneinander, sofern je nach der Größe des Abstandes eine größere oder kleinere Anspannung (Steigerung) oder Abspannung empfunden wird. Allein eine solche summarische Behandlung der Frage übersieht, daß man, um überhaupt die Abstände als Quarten, Quinten, Oktaven, Terzen u. s. w. zu messen, bereits in ausgiebiger Weise mit Beziehungen der Töne aufeinander rechnet, die gar nicht rein melodischer Natur sind, nicht mehr nur das überhaupt »Höher« oder »Tiefer« betreffen, sondern das gesamte Gebiet der überhaupt möglichen Intonationen bereits auf eine Stufenleiter für das Ohr direkt abschätzbarer Grade reduzieren, die sogenannte Tonleiter (Skala), die etwas ganz anderes ist, als etwa eine beliebige Auswahl einzelner Punkte des Tonkontinuums. Vielmehr sind die in solcher Weise für die Musik allein in Betracht kommenden Tongebungen innerhalb einer und derselben Melodie solche, deren Schwingungsverläufe gegeneinander nach sehr einfachen Verhältnissen kommensurabel, und dadurch für das Ohr kompatibel, letzten Endes aber für die Apperzeption ihren Abständen nach direkt erkennbar, nämlich harmonisch definierbar sind. Die einfachsten harmonischen Beziehungen der Töne nennt man Konsonanzen, die komplizierteren (aber noch immer bestimmt erkennbaren und vorstellbaren) Dissonanzen.

Diese harmonischen Beziehungen der Töne einer Melodie setzen also an die Stelle der unendlichen Zahl an sich möglicher Intonationen eine eng begrenzte Zahl gegeneinander verständlicher, und zwar nicht in Gestalt einer fortlaufenden Kette, in welcher nur die einander direkt folgenden Töne gegeneinander leicht verständlich und nach ihrem Abstande bestimmt erkennbar wären, deren letzte Glieder aber mit den ersten nicht weiter in Vergleich träten, sondern vielmehr in Gestalt eines geschlossenen Ringes oder eines Systems konzentrischer Kreise, einer Gruppierung aller Tongebungen um ein Zentrum, von dem aus alle vorkommenden Intonationen verständlich sind. Diese Bezogen-

heit aller Töne auf einen zentralen Ton nennt man Tonalität, d. h. tonartliche Einheitlichkeit. Den engsten, innersten Kreis bildet eine Gruppe von Tönen, welche das Ohr zum Begriffe des Klanges, nämlich eines Durakkordes oder eines Mollakkordes zusammenschließt (zentrale Konsonanz, Tonika), weitere äußere Kreise bilden die zwar nicht mehr der zentralen Harmonie, aber dieser verwandten, von ihr aus leicht verständlichen Harmonien angehörigen Töne. Die Möglichkeit der Verschmelzung von Einzeltönen zur Harmonie, zunächst also zu einer zentralen tonalen, ist aber eine duale, d. h. sie kombiniert entweder die bezüglich der Schwingungsgeschwindigkeit oder die bezüglich der Schallwellengröße nach einfachsten Verhältnissen kommensurabeln Töne:

Schwingungszahl: 1 2 3 4 5 6 z. B. C c g c′ e′ g′ = Cdur-Akkord
Schallwellenlänge: 1 2 3 4 5 6 z. B. g′ g c G Es C = Cmoll-Akkord.

Es ist nach den vorausgeschickten Bemerkungen über die ästhetischen Wertungen der Tonhöhenlage wohl verständlich, daß die aus der Steigerung der Schwingungsgeschwindigkeiten sich ergebende Gruppe gegeneinander leicht verständlicher Töne eine Harmonie von hellem, lichtem Charakter ergibt (Dur), die aus der Steigerung der schwingenden Massen abgeleitete dagegen den Charakter lastender Schwere hat (Moll). Leider muß ich mir versagen, hier mehr in das Detail der Harmonik einzugehen; es leuchtet aber ein, daß schon durch diese beiden Möglichkeiten der Beziehung der Einzeltöne aufeinander nach dem einen oder anderen Prinzip der Verschmelzung zur Klangeinheit der Anteil der Tonhöhe an der Ausdruckskraft der Motive ganz neue Perspektiven zeigt. Mit dem Moment, wo wir den Einzelton nicht mehr als Einzelpunkt in dem Kontinuum der Tonlinie von der Tiefengrenze bis hinauf zur Höhengrenze betrachten, sondern vielmehr als konstitutiven Bestandteil einer zentralen Harmonie (Dur oder Moll) oder aber einer von der zentralen aus leicht verständlichen anderen Harmonie, gesellen sich der Wirkung der absoluten Tonhöhe eine große Zahl gegeneinander ganz bestimmt differenzierter Wirkungen der relativen Tonhöhe, die sich mit Worten nicht ohne sehr große Weitschweifigkeit würden definieren lassen, aber dem musikalisch Gebildeten ohne weiteres verständlich sind als Prim, Terz oder Quint des zentralen Dur- oder Mollakkordes oder einer demselben verwandten Harmonie, beziehungsweise, was dasselbe ist, als Dissonanz innerhalb der zentralen Harmonie. Nun färbt aber nicht nur der Dur- oder Mollcharakter der zentralen Harmonie den Einzelton heller oder dunkler, sondern es bedingt auch die einfachere oder kompliziertere Beziehung des dissonanten Tones, seine Forderung einer Aufwärts- oder Abwärts-

lösung in einen konsonanten Ton, eine aufwärts drängende oder abwärts zwingende Spannungswirkung, so daß die einfache Grundlage, daß Aufwärtsbewegung Anspannung und Abwärtsbewegung Abspannung bedeutet, durchaus nicht mehr ausreichend und erschöpfend erscheint, vielmehr Auf und Ab, je nach den harmonischen Beziehungen, ihre Wirkungen geradezu vertauschen können, natürlich unter Zubringung ganz neuer Ausdruckswerte. Dazu kommen aber noch durch die sogenannte Modulation, den Übergang der zentralen Lage auf einen anderen Klang (mit der bestimmten Erwartung der Wiederrückwendung) weitere Verschiebungen der Werte. Die Harmoniebewegung tritt also neben die Melodiebewegung als Sphäre der Betätigung ganz ähnlicher aber schier unbegrenzter Möglichkeiten der Modifikation des Ausdrucks. Der plötzliche Rückgang von einer der zentralen ferner liegenden Harmonie zur zentralen vermag eine so intensive Wirkung des Hinschmelzens hervorzubringen, daß dagegen das bloße Fallen der Tonhöhe, das dabei nicht einmal mehr notwendig eine Rolle spielt, ganz in Schatten tritt.

Diese Wirkungen der Harmonie sind zwar auch der einfachen unbegleiteten Melodie, wenn auch in beschränktem Maße, zugänglich, werden aber in unserer mehrstimmigen (akkordischen) Musik selbstverständlich ganz gewaltig gesteigert, so daß man mit Recht sagt, daß die Musik erst seit ein paar Jahrhunderten, nämlich seit Gewinnung der souveränen Herrschaft über die harmonische Mehrstimmigkeit, in den Vollbesitz ihrer Ausdrucksmittel gelangt ist. Ganz speziell ist das Gebiet der Spannungswirkungen durch die Mehrstimmigkeit in eminentem Maße erweitert und bereichert worden. Auf dem Gebiete der einstimmigen Melodik ist der Ausdruck sehnenden Verlangens zunächst durchaus beschränkt auf weite nach höherer Tonlage ausgreifende Melodieschritte, überhaupt auf die Wegbewegung von der tieferen Ruhelage nach der Höhe, welche die Erwartung des Zurückwendens zum Ausgangspunkte wachruft. Teilschlüsse innerhalb der Melodie auf anderen Tönen als der allein eine voll befriedigende Schlußwirkung bringenden Tonika *(Finalis)*, wie sie sowohl dem altkirchlichen (gregorianischen) Gesange als auch den weltlichen Melodien der Troubadoure und Minnesänger geläufig sind, bilden doch allzusehr auch schon die unentbehrlichen Gliederungsmittel des Melodieaufbaues überhaupt, sind zu sehr nur selbstverständliche Interpunktionen, vergleichbar den durch Komma, Semikolon, Fragezeichen u. s. w. ausgedrückten Erhebungen und Senkungen der Stimme zur Verdeutlichung des Satzbaues, als daß sie stärkeren Ausdruck bedingen könnten. Doch haben die Komponisten dieser Epochen es immerhin verstanden, durch die relative Hoch- oder Tieflegung solcher Interpunktionen ihrem Aus-

drucksbedürfnis zu genügen. Aber welchen Reichtum der Möglichkeiten verstärkten Ausdrucks hat uns dem gegenüber die simultane Harmonie, das akkordische Wesen gebracht! Während in der einstimmigen Melodie es nur allzu nahe liegt und sogar zweifellos allein korrekt ist, jeden Einzelton, der die Aufmerksamkeit auf sich zieht, in möglichst einfachem harmonischen Sinne zu deuten, nämlich als konsonanten Vertreter einer der zentralen möglichst nahe stehenden Harmonie, sind die ungezählten Möglichkeiten der Dissonanzbildung in der mehrstimmigen Musik ebensoviele differenzierte Ausdrucksformen seelischer Regungen, die jedes Versuchs einer Ausdeutung mit Worten und einer Abwägung ihrer Werte gegeneinander spotten, aber in der bestimmten Formulierung ihrer harmonischen Beziehung ihre volle Erklärung finden. Mit der Abschätzung der Stärke der Dissonanzwirkungen nach dem größeren oder geringeren Grade der Verschmelzung, wie sie die neuere Psychologie versucht, ist herzlich wenig erreicht, und wie seinerzeit der Mathematiker Leonhard Euler fangen sich auch die neuesten exakten Theoretiker der Konsonanz und Dissonanz immer wieder in den eigenen Schlingen, indem ihnen ihre Rechnungen Resultate ergeben, denen die musikalische Erfahrung in keiner Weise entspricht. Jeder Musiker weiß, daß es absolute Konsonanzen für die Musik überhaupt nicht gibt, daß je nach dem Zusammenhange sogar die reine Oktave eine Dissonanzwirkung von sehr starker Spannung hervorbringen kann. Absolute Dissonanzen, d. h. Zusammenklänge, die niemals konsonant scheinen können, gibt es dagegen freilich ganz gewiß und sogar in sehr großer Zahl; aber um dieselben zu klassifizieren und gegeneinander abzuwägen, würden nicht fünf und nicht zehn unterschiedene Stufen ausreichen. Welche unendliche Wehmut, welchen erschütternden Schmerzensausdruck ein einziger Akkord (unter Beihilfe dynamischer Mittel und je nach Tonlage und Klangfarbe) zu entfalten vermag, brauche ich denen nicht zu erzählen, die in der neueren Musik seit Bach, Beethoven und Wagner zu Hause sind.

Man kann die Tonhöhe mit einem bekannten und leicht verständlichen Bilde bezeichnen als den Raum, innerhalb dessen sich die musikalischen Ausdrucksbewegungen vollziehen, zunächst rein melodisch als ein Aufwärts und Abwärts, aber durch die Mehrstimmigkeit auch als ein Auseinander und Zusammen, also zum mindesten mit der Illusion der Zweidimensionalität (die dritte Dimension möchte ich der Dynamik vindizieren, welche den Gebilden der Musik erst sozusagen die volle Körperlichkeit gibt). Schon Lotze hat darauf hingewiesen, daß die Vergleiche von Tonbewegungen mit Bewegungen im Raume zwar wirklich nur Vergleiche, Analogien sind, daß dieselben

aber — zumal sie allen Völkern und Zeiten gemein sind — bequeme Begriffsbestimmungen ergeben für Empfindungsqualitäten, für die wir andere, eigentlichere Termini nicht besitzen und ganz gewiß ohne positiven Nutzen neu schaffen würden.

Ausdrücke wie hoch, tief, hinauf, herab, weiter Abstand der Stimmen, gedrängte Lage, geradlinige, wellige oder gezackte Melodieführung bezeichnen so bestimmt und allgemeinverständlich das, was gemeint ist, daß es keinen Sinn hätte, statt ihrer neue zu erdenken, welche die Bezugnahme auf Raumvorstellungen vollständig ausschalteten. Ein Emporsteigen der Melodie ist ja an sich keineswegs wirklich mit der Assoziation der Vorstellung des räumlichen Aufsteigens verbunden, sondern bedingt zunächst nur das Bewußtwerden einer wachsenden Qualität, für die wir mangels eines anderen eben den Ausdruck »steigen« gebrauchen, für die uns aber die Erfahrungen an unserem Gehörsorgan einen zuverlässigen Gradmesser geben.

Die Beziehung dieser Wirkungen auf die Kategorie des Raumes wird uns nun aber doch beinahe unentbehrlich im Gegensatze zu der fortgesetzt in der Musik tatsächlich zur Geltung kommenden zeitlichen Entwickelung der Gebilde.

Selbst der Verlauf einer einfachen unbegleiteten Melodie ist ja für die Apperzeption nicht nur ein zeitlicher Verlauf, sondern zufolge der fortgesetzten Beziehungen der Einzeltöne aufeinander vielmehr ein sukzessives Eintreten von Teilen eines Ganzen, das sich in der Erinnerung ansammelt, wie schon Aristoxenos bestimmt definiert (Harm. 39: ἐκ δύο γὰρ τούτων ἡ τῆς μουσικῆς ξύνεσίς ἐστιν, αἰσθήσεώς τε καὶ μνήμης. αἰσθάνεσθαι μὲν γὰρ δεῖ τὸ γιγνόμενον, μνημονεύειν δὲ τὸ γεγονός. κατ' ἄλλον δὲ τρόπον οὐκ ἔστι τοῖς ἐν τῇ μουσικῇ παρακολουθεῖν). Nicht nur der musikalisch Geschulte schließt die einander folgenden Einzeltöne zu Motiven zusammen und setzt wiederum die als Einzelgesten unterschiedenen Motive untereinander in Konnex, so daß aus ihnen immer größere Bildungen mit Einheitsbedeutung zustande kommen bis zum Aufbau vollständiger Sätze und deren Gruppierung nach dem thematischen Gehalt in den größten Formen der Musik, sondern auch der absolute Laie geht doch weit hinaus über das bloße Erleiden des Nacheinander der Einzelschallwirkungen und erkennt sehr wohl das Entstehen größerer abgerundeter Bildungen. Daß der geschulte Hörer (wenn auch nur durch Hören, ohne theoretische Unterweisung geschult) darin mehr leistet, weiter kommt, als der vollständig ungeübte, ist zwar sicher; aber es handelt sich doch dabei nur um Unterschiede der Größe des Fassungsvermögens, verschiedene Grade des Verständnisses; die Grundlagen sind für alle Fälle dieselben. Also tatsächlich wird für den Hörer das zeitlich nachein-

ander Gebrachte in der Musik ebenso wie in der Poesie zu einem in der Erinnerung Festgehaltenen, zugleich Bestehenden, was man füglich nicht besser bezeichnen kann als durch die Umkehrung eines bekannten Vergleichs: die flüssigen Formen der Musik kristallisieren zu architektonischen Gebilden, freilich nicht in dem sehr mit Unrecht Hanslick zugeschobenen Sinne, daß die vorher flüssigen, nunmehr fest gewordenen Linien weiter nichts wären als eben bedeutungslose Arabesken, sondern vielmehr durchaus unter Wahrung ihrer Ausdrucksbedeutung, die ja in der Musik weit offener zu Tage liegt als in der Architektur.

Wir sehen uns also in der Tat notwendig auf die Kategorie des Raumes verwiesen als Komplement derjenigen der Zeit. Ich überlasse es den Psychologen, in Lagerungen der Hirnatome, welche der zeitliche Verlauf der Tonbewegungen veranlaßt, die Möglichkeit des Erkennens der Identität oder Ähnlichkeit der Motive und der Festhaltung ganzer Musikstücke im Gedächtnis zu erklären — damit wäre ja sogar etwas wirklich Räumliches als Grundlage für die Entstehung raumartiger Vorstellungen bei der Apperzeption von Tonbewegungen gewonnen. Jedenfalls steht die Tatsache außer allem Zweifel, daß ein groß angelegter Symphoniesatz einem architektonischen Gebilde vergleichbar ist, nicht nur wenn er in Noten aufgezeichnet vor uns liegt (die doch nur durch die Phantasie des Lesenden zu dem belebt werden, was sie vorstellen sollen), sondern wenn er klingend vorüberzieht. Es leuchtet aber auch ein, daß der Aufbau in der Erinnerung unter allen Umständen nur in unterschiedenen konstruktiven Elementen (Motiven, Sätzen) erfolgen kann, deren Abgrenzung im Sinne des schaffenden Künstlers allein ein korrektes Gesamtbild ergeben kann; jedes Mißverstehen eines Motivs bedeutet bereits für den Aufbau des Ganzen einen Konstruktionsfehler.

Immerhin bleibt aber das Hineinspielen der Raumbegriffe in das Musikhören ein uneigentliches, nicht das innerste Wesen des musikalischen Ausdrucks angehendes. Es fragt sich nur, ob nicht dasselbe auch von den zeitlichen Relationen des Vorher und Nachher oder des Gleichzeitigen u. s. w. gesagt werden muß, deren Realität für eine energische (d. h. nicht etwas Fertiggebildetes, Seiendes, sondern etwas im Flusse Befindliches, Werdendes, ein Geschehen gebende) Kunst wohl noch niemand angezweifelt hat. Ist aber nicht vielleicht doch im Hinblick auf die schließliche Ansammlung des Ganzen im Gedächtnis der zeitliche Verlauf der Tonbewegungen auch nur eine notwendige äußere Form der Mitteilung an das Hörorgan, wie auf der anderen Seite die sich an das Sehorgan wendenden Künste der räumlichen Darstellung nicht entraten können, obgleich ihr Endziel ebensowenig bloß die Darstellung des ruhig verharrenden Simultanen

ist wie das der energischen Künste nur das nackte Nacheinander? Denn wie sich das zeitlich Verlaufende, Werdende, Geschehende für das ästhetische Urteil zuletzt notwendig in ein fertiges Ganze, ein Gewordenes, ein Geschehnis verwandeln muß, so müssen doch notwendig die bunten Flecken des Gemäldes, die starren Umrißlinien des Steines oder Erzes durch die Phantasie zum Leben erweckt, in Bewegung gebracht, zu etwas Geschehendem umgewandelt werden, so daß an ihnen der zeitliche Verlauf doch Anteil gewinnt, wenigstens für die Illusion, an welche allein sich alle ästhetische Wertung knüpft. Der zeitliche Verlauf der Melodiebewegungen verhindert also nicht nur ihre Fixierung nicht, sondern bedingt dieselbe, und ebenso widerstrebt weder das Gemälde noch die Skulptur der Belebung, fordert dieselbe vielmehr gebieterisch. Auch ist der Musik ebensowenig der Ausdruck der Ruhe, des Beharrens versagt wie den bildenden Künsten derjenige heftig erregten Lebens. Nur die Form der Mitteilung ist also für beide Kunstgattungen eine gegensätzliche; in Ziel und Wirkung kommen sie einander sehr nahe.

Dieselbe wichtige Rolle, welche für die darstellenden Künste die räumlichen Maßverhältnisse spielen, kommt in den zeitlich verlaufenden Künsten den *zeitlichen Maßverhältnissen* zu, die man ganz allgemein mit dem Ausdrucke *Rhythmus* zu bezeichnen pflegt. Zunächst nimmt die ästhetische Bedeutung der absoluten oder relativen Dauer der Einzeltöne einer Melodie unser Interesse in Anspruch. Die rhythmischen Begriffe Lang und Kurz sind zwar durch Kombinationen beinahe ebenso ausgiebig wie die melodischen Hoch und Tief, aber isoliert betrachtet ergeben sie zunächst nur ein einziges positives Resultat. Ein Ton erscheint uns absolut lang, wenn er länger währt als 1 Sekunde, er erscheint absolut kurz, wenn er nicht einmal 1/2 Sekunde währt. Das ist aber freilich bereits eine Aufstellung von sehr großer Bestimmtheit, die gleich das Grundwesen des Rhythmus aufdeckt. Warum liegt die Mitte zwischen Lang und Kurz oder, sofern es sich um die Folge mehrerer Töne handelt, zwischen Langsam und Schnell, so bestimmt zwischen 1/2 und 1/1 Sekunde? Einfach darum, weil wir von der Natur gezwungen sind, alles zeitliche Geschehen mit einem uns gegebenen Maße zu messen, nämlich demjenigen des *Herzschlages, des Pulses*. Ebenso wie wir die Tonhöhe von dem menschlichen Gesangsorgane aus werten, werten wir die Tondauer an unserem angeborenen Metronom, dem Herzschlag, der alle unsere Lebensfunktionen reguliert. Nicht nur alle Gehörswahrnehmungen, sondern ebenso alle Gesichtseindrücke, überhaupt alle sinnlich wahrnehmbaren Folgeerscheinungen (z. B. auch solche für den Tastsinn) werden durchaus nach demselben Maße als Schnell oder Langsam

qualifiziert, auch unseren Gang, alle Hantierungen u. s. w. finden wir weder schnell noch langsam, sondern normal, mittel, wenn sie Zeiteinheiten einhalten, die ungefähr die mittlere Pulsgeschwindigkeit von $^3/_4$ Sekunde (75 Schläge in der Minute) einhalten. Speziell für die Musik hat das zunächst die Bedeutung, daß alle Tonbewegung sich nach Zeiteinheiten gliedert, welche dem normalen Pulse möglichst entsprechen. Wir zählen und taktieren in der Musik nur nach Zeiten, die innerhalb der Grenzen der Pulsgeschwindigkeit liegen. Töne, die einander erheblich schneller folgen, als 120 M.M (120 auf die Minute [nach Mälzels Metronom]), werden in Gruppen von zweien oder dreien zu eigentlichen Zählzeiten vereinigt gehört, und solche, die erheblich langsamer als 60 M.M einhergehen, durch Zwischenzählen als doppelzeitige u. s. w. gemessen. Auf dem Schwanken des Wertes der eigentlichen Zählzeiten zwischen 60 und 120 in der Minute beruht nun zunächst die Unterscheidung des verschiedenen Tempo (»Zeitmaß«). Ein schnelles Tempo bedeutet also einen lebhafteren, angeregteren Pulsschlag, ein langsames Tempo entspricht einem schleppenden, stockenden Pulse. Welche eminente Wichtigkeit damit dem Tempo zukommt angesichts der Grundtatsache, daß Musik seelisches Empfinden ausdrückt, brauche ich nicht weiter auszuführen; wohl aber ist es der Mühe wert, darauf hinzuweisen, in wie hohem Grade jedes Vergreifen des Tempo den Ausdruck eines Tonstückes gefährden muß, da es dessen innerstes Wesen fälscht.

Auf der Möglichkeit der Spaltung zu langer und der Zusammenfassung zu kurzer Töne zur Gewinnung eigentlicher Zählzeiten beruht nun aber die Figuration, die Entfaltung eines buntgestaltigen rhythmischen Lebens mit sekundären Wirkungen der Tondauerverhältnisse durch Einmischung von schnelleren und langsameren Tonfolgen in die durch das Tempo der Zählzeiten bestimmte Hauptbewegungsart. Diese sekundären Erscheinungen der Rhythmik ermöglichen ähnlich komplizierte Relationen der Tondauerverhältnisse, wie die harmonischen Beziehungen der Töne die Tonhöhenwirkungen differenzieren. Als erste Grundlage ist festzuhalten, daß lange Töne Ruhepunkte, Hemmungen der Bewegung bedeuten und kürzere, schneller folgende Töne anregend, belebend wirken. Ein gleichmäßiges Fortschreiten der Melodie in Tönen derselben Dauer wird daher in mittlerem Tempo einem gemächlichen Gehen (ital. *andante*) vergleichbar sein, in schnellem Tempo einem Laufen, Rennen, Eilen (ital. *presto*), in langsamem Tempo einem feierlichen Schreiten, Wallen *(largo, grave)*. Durch Einmischung von längeren und kürzeren Tönen (bei bleibendem Grundmaß) entstehen aber die Wirkungen des stockenden Ganges, des Hüpfens, ruckweisen Vordringens. Aber der Vergleich mit den Geh-

bewegungen ist wieder nur ein Vergleich; das Gehen selbst ist ja doch auch nur eine Spiegelung des Seelenlebens, der jeweiligen Stimmung: Erregung beschleunigt den Schritt, Beruhigung mäßigt ihn, Schreck lähmt ihn u. s. w. Die Rhythmik der Tonfolgen ist also vielmehr ein direkt verständliches, nein ein unmittelbar das Miterleben erzwingendes Ausdrucksmittel aller Fluktuationen der Affekte und tritt als solches durchaus ebenbürtig neben die Abwandelungen der Tonhöhe. Ich brauche auch hier nicht weiter in das Detail einzugehen, warne nur davor, der absoluten Geschwindigkeit der Tonfolgen über die Grenzen der Variabilität der eigentlichen Zählzeiten hinaus dieselbe Bedeutung beizumessen wie innerhalb derselben; würde auch sie noch vom Pulsschlage aus direkt gewertet, so müßte das gerade dem an innigsten Ausdrucksnüancen reichsten der langsamen Tempi, dem Adagio, so vertraute reiche figurative Beiwerk dessen Charakter beschaulicher Ruhe *(ad agio* s. v. w. das französische *bien aise)* direkt aufheben und ebenso müßten dem Allegro und Presto gelegentliche lange Noten versagt sein, was beides aber erfahrungsmäßig durchaus nicht der Fall ist. Im Gegenteil dienen sowohl die figurativen Arabesken des Adagio als die gelegentlichen Stauungen des Ansturmes des Presto nur der wirksamen Geltendmachung des Tempo als Folie.

Etwas ganz anderes als die verschiedene Dauer, die rhythmische Qualität der Töne, ist nun aber das verschiedene Gewicht der Töne, ihre metrische Qualität. Auch sie ist indessen abzuleiten aus dem Grundprinzip des Rhythmus, dem Messen der Tonbewegungen mit einem Einheitsmaße, das unsere natürliche Organisation bedingt. Ja die Unterscheidung verschiedenen Gewichts der Töne bringt das Prinzip erst mit voller Bestimmtheit zur Geltung; denn gegenüber Tonfolgen von beispielsweise einer Geschwindigkeit von 180 M.M, die, wie wir wissen, das gruppenweise Zusammenfassen zu je zwei oder drei Tönen (90 M.M oder 60 M.M als eigentliche Zeiteinheiten) bedingt, trifft sie eine bestimmte Entscheidung, welche von diesen zu schnellen Einzeltongebungen die eigentlichen Träger des Rhythmus sind, die eigentlichen Pulsschläge des melodischen Lebens. Denn z. B.:

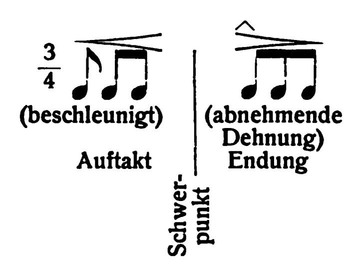


sind zwei ganz verschiedene Melodien, obgleich die Tongebungen nach Tonhöhe und Tondauer identisch sind. Die metrische Qualität stellt eben erst das Metrum, die Taktordnung fest. Beide Melodien würden dagegen nur unbedeutend in der Wirkung verändert werden, wenn die ersten Noten im Takt Halbe statt Viertel wären:



Die Veränderung des Dauerwertes der Einzeltöne, der rhythmischen Qualität, tastet also das Wesen der Melodie viel weniger an als die Veränderung der Stellung im Takt, der metrischen Qualität. Aber nicht nur in der Ordnung der Zählzeiten spielt die metrische Qualität diese wichtige Rolle, sondern auch in höheren und niederen Potenzen, so daß außer der Unterscheidung der schweren und leichten Zeit des Taktes auch die Gruppierung figurativer (Unterteilungs-)Werte und die Zusammenordnung der Takte zu Taktgruppen, Halbsätzen und Perioden solche Gewichtsunterschiede zur Geltung bringen, in ihnen ihr Wesen haben. Das verschiedene Gewicht der Töne orientiert überhaupt erst eigentlich über das Abhängigkeitsverhältnis der Einzeltöne voneinander, bestimmt erst eigentlich den Ausdruckswert der Motive, indem es durch Feststellung ihrer Schwerpunkte den übrigen Einzeltönen positive (steigernde) oder negative (rückgängige) Werte zuweist.

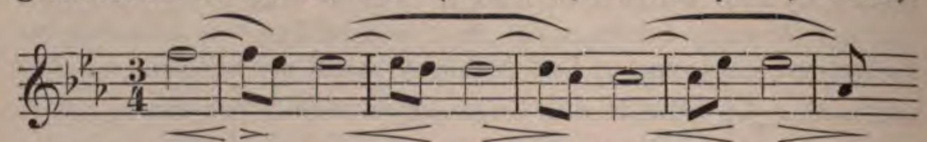
Die Dynamik und Agogik, die beiden bereits früher genannten komplementären Ausdrucksmittel werden im engen Rahmen der Motive durchaus in Beziehung auf die Schwerpunktsnoten disponiert, indem der vor dem Schwerpunkte liegende Teil (der Auftakt) als nach demselben hin gravitierend zunehmende Tonstärke (crescendo) und wachsende Lebendigkeit (stringendo) beansprucht und die der Schwerpunktsnote etwa noch folgenden weiteren Töne (die Endung) an Tonstärke abnehmen (diminuendo) und eine Dehnung erfahren, die am stärksten auf den Moment ist, der den rhythmischen Pulsschlag repräsentiert (eben den Schwerpunkt), und dann allmählich abnimmt, z. B. (^ bezeichnet die am stärksten gedehnte Note):



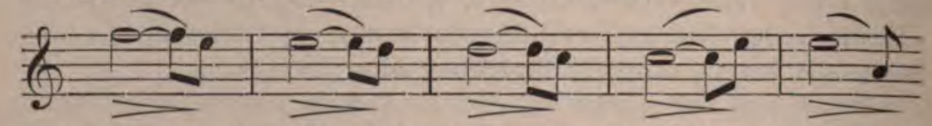
Jérôme Joseph de Momigny (1762—1838) hat zuerst erkannt und mit dem Vollbewußtsein der Aufstellung eines Prinzips von allerhöchster Bedeutung für die musikalische Ästhetik ausgesprochen (in seinem *Cours de composition musicale,* Paris 1806 und in zahlreichen Artikeln des 2. Bandes der Musikabteilung der *Encyclopédie méthodique* 1811), daß die leichte Zeit zunächst durchaus Auftakt zu der folgenden schweren ist, und weibliche Endungen *(Cadences féminines),* d. h. Rückwärtsbeziehungen der leichten Zeit auf die vorausgehende schwere, erst in zweiter Linie in Frage kommen und einer besonderen Motivierung bedürfen. Weder von Rudolf Westphal noch von Mathis Lussy noch von mir selbst rührt die Lehre von der prinzipiellen Auftaktsbedeutung der leichten Zeitwerte her, sondern von dem von seiner Zeit unverstandenen und verlachten Momigny. Er hat wieder zum Verständnis gebracht, daß das Aufheben (Arsis) und Niedersetzen (Thesis) des Fußes nur in dieser Folge vernunftgemäß die Einheit eines Schrittes ergeben (*pas;* mit Recht ficht er die Substitution von *pied* »Fuß« für *pas* an). Ich habe diese Erkenntnis für die Begründung der Gesetze des musikalischen Satzbaues nutzbar gemacht, indem ich die Alternative Leicht und Schwer allgemein als Aufstellung und Antwort, als Beziehung eines abschließenden Zweiten auf ein eröffnendes Erstes definierte und damit die wachsende Schlußkraft in höheren Potenzen schwerer Zeitwerte als metrische Qualität verständlich machte. Für die figurativen Spaltwerte verfolgt Momigny bereits selbst die Unterscheidung des Gewichts bis zur letzten Konsequenz. Daß Momigny neben der regulären *Cadence masculine* (♩ | ♩), d. h. dem Ende mit der Schwerpunktsnote selbst, und der *Cadence féminine* der *mesures à cheval,* der rittlings auf den Taktstrichen aufsitzenden Motive (siehe oben das Schema), auch die »*Cadence veuve*« definiert, d. h. volltaktig beginnende Motive als eigentlich des Auftaktes entbehrende Motive mit weiblicher Endung betrachtet, sei als wertvolle Ergänzung nicht übersehen.

Damit sind wir wieder bei dem als kleinste geschlossene Einheit, als Geste, zu verstehenden Einzelmotiv angelangt. Was ich eingangs meiner Skizze über wirklich gemeinte, lebenerfüllte und tote, gar nicht

in Betracht kommende Intervalle gesagt habe, ist wohl nun, nachdem wir auch die Frage des Rhythmus und des Zeitgewichts geklärt, in vollem Umfange verständlich geworden. Eine notwendige Ergänzung ist nur noch der Hinweis auf die sehr verschieden zu bewertende Wirkung, welche Pausen für die Ausdruckskraft der Motive haben können. Pausen zwischen Motiven sind natürlich wirklich nur das, wofür man gemeinhin alle Pausen hält, nämlich Scheiden, Unterbrechungen. Die gewöhnlichsten und harmlosesten Pausen sind diejenigen, welche nach den Endnoten der Motive auftreten und diese handgreiflich von den Anfangsnoten der folgenden Motive abscheiden. Dagegen wirken Pausen innerhalb der Motive als negative Äquivalente von Tongebungen an gleicher Stelle, d. h. also Pausen im Auftakt wachsen an Tiefe der Pausenwirkung nach dem Schwerpunkte hin, Pausen statt der Schwerpunktsnote selbst sind ein plötzlicher Absturz in die stärkstmögliche Negation u. s. w. Meine »Musikalische Dynamik und Agogik« (1884) widmet den Pausenwirkungen ein ausführliches Kapitel, auf das ich verweisen muß (S. 137 ff.); auch § 13 (»Pausenlehre«) meines »Systems der musikalischen Rhythmik und Metrik« (1903) wird mit seiner Beispielsammlung Dienste tun. Wer Pausen nur als die Motive trennende Lücken kennt, dem entgehen nicht nur Wirkungen von ergreifender Schönheit, nein er verunstaltet sogar ungezählte Stellen der Meisterwerke durch grobes Mißverstehen. Innenpausen sind freilich uneigentliche, der schlichtesten Natur widersprechende Verwendungen der Mittel in einer gesteigerten Kunsttechnik, die noch viel schwerer zu verstehen, d. h. mit der Phantasie zu durchleben sind als z. B. lange Noten im Auftakt und kurze in den Endungen. Ebenso wie das Ohr zunächst lange Noten als Endpunkte zu verstehen neigt, werden stets auch Pausen zunächst leicht als gliedernde Lücken gefaßt werden. Aber wie man schließlich doch geschlossene Motive wie diese (Beethoven, Sonate Op. 110, 1. Satz):



nach ihrer Stellung im Takte (entsprechend den beigeschriebenen dynamischen Zeichen) empfinden wird und nicht etwa als:



so wird und muß es schließlich doch auch gelingen, das schmerzliche Schluchzen in dem 2. Arioso derselben Sonate mitzuerleben:



Nach diesem Ausblick auf die letzten kühnsten Verwendungen der Ausdrucksmittel würde ein abermaliges Eingehen auf die einfachsten nächstliegenden Ausdrucksformen schal und interesselos sein. Es genüge, nur noch kurz allgemein zu bemerken, daß in den meisten Fällen die positiven Formen der Melodik (steigende Melodie), Harmonik (Wegbewegung von der Tonika), Dynamik (crescendo) und Agogik (stringendo) Hand in Hand gehen und sich auch gern in die steigernde, vordergliedbildende Hälfte metrischer Bildungen (Auftakt, leichter Takt, Vordersatz) stellen, und ebenso fallende Melodie, diminuendo und ritardando und dazu noch die Rückwärtswendung der Harmoniebewegung zu Schlußbildungen zusammenwirken in den Endgliedern des formalen Aufbaues, daß aber, wo die Kombinationen der Mittel andere sind, gewöhnlich die metrische Qualität das in letzter Instanz entscheidende Moment bildet. Nur die Harmoniebewegung zeigt nicht selten eine derselben noch übergeordnete Macht, da die Momente entscheidender Harmoniewirkungen sogar einen Wechsel in der Beurteilung der metrischen Qualitäten erzwingen, d. h. einen Taktwechsel oder eine Störung des normalen Aufbaues der Perioden bedeuten können. Das transzendente Wundergebiet der Harmonik zwingt daher besonders die Dynamik meist in den Dienst seiner Erscheinungen, so daß nicht nur die guten alten Hausregeln des crescendo für steigende Melodie und des diminuendo für fallende Melodie nicht mehr in Geltung bleiben, sondern sogar auch die Gipfelungen der Dynamik in den Schwerpunktsnoten besonders für größere Formglieder zu Gunsten der Verdeutlichung der Harmoniewirkungen zurücktreten, wodurch es z. B. geradezu selbstverständlich wird, daß Periodenschlüsse wegen des Rückgangs zur tonischen Harmonie ein diminuendo bringen, mag dabei die Melodie zuletzt eine fallende oder eine steigende Richtung einhalten. Auch das für Schlüsse größerer Tonstücke oder Teile solcher selbstverständliche Ritardando ist wohl auf diese Souveränität der Harmonie zurückzuführen. Die im kleinsten Kreise so übersichtlichen, leichtverständlichen und durch ihre Logik überzeugenden Gestaltungsprinzipien der Motive im Zusammenwirken der verschiedenen elementaren Faktoren werden aber überhaupt in den großen Formen durch das Zurgeltungkommen allgemeinerer Dispositionen, nämlich der Zusammenordnung der Motive zu Themen,

der Unterscheidung von Hauptideen und überleitenden Partien, thematischem »Aufbau« und thematischer »Arbeit« (Durchführung), eigentlich konstruktiver Satzbildung und eingeschobenen Schlußbestätigungen u. s. w. in den Hintergrund gedrängt, so daß bald das eine, bald das andere der elementaren Mittel im Dienste der anderen scheinbar seine Natur verkehren kann.

Daß aber doch das Verständnis auch der größten Formen nur von der sicheren Basis der Untersuchung der einfachsten Elemente aus zu erreichen ist, wird, hoffe ich, durch meine skizzenhaften Ausführungen sich mit Bestimmtheit ergeben haben.

IV.

Über die dritte Dimension in der Kunst.

Von

Georg Simmel.

Das Interesse des Malers, vermöge des bloßen Oberflächenbildes, das er unmittelbar darbietet, die Anschauung auch der dritten Dimension zu erzeugen, ist keineswegs ein selbstverständliches Akzidens des Wesens seiner Kunst. Indem einerseits die Japaner, anderseits Aubray Beardsley auf die dritte Dimension verzichten, ist erwiesen, daß auch ohne sie der gesteigertste Reiz sinnlicher Anschauung ebenso erreicht werden kann, wie die äußersten Pole seelischen Ausdrucks: die Frauen des Harunobu und des Utamaro, deren Seelen wie ihre Körper im Sommerwind schaukelnde Blüten scheinen, und die abgründigen Perversitäten und Satanismen des Beardsley. Weshalb also die dritte Dimension? Die größere Vollständigkeit, mit der sich der Bildeindruck dadurch dem Natureindruck nähert, kann nicht entscheidend sein. Denn die Umbildung von diesem zu jenem bedeutet in jedem Fall eine so umfassende Reduktion, der Zweck des Kunstwerks wird mit so viel einfacheren Mitteln erreicht als die Natur sie zum Zustandekommen des Realitätsbildes verwendet, daß ein bloßes hinzukommendes Wirklichkeitsmoment noch nicht ohne weiteres als künstlerischer Wert gelten kann; es muß sich als solcher vielmehr erst durch seine Qualität legitimieren.

Die ganz besondere Bedeutung der Tiefendimension der Körper gegenüber den beiden anderen muß sich ersichtlich daran knüpfen, daß sie überhaupt nicht optisch anschaulich ist. Ursprünglich überzeugt uns nur der Tastsinn, daß die Körper noch mehr sind als ihre zweidimensionale Oberfläche. Das Vollbild der Dinge, aus ihrer Sichtbarkeit und ihrer Tastbarkeit zusammengewachsen, wird durch die erstere reproduziert, so daß wir schließlich auch die dritte Dimension unmittelbar zu *sehen* meinen. Da indes der Wirklichkeit gegenüber das Tasten der Dinge fortwährend stattfindet und jenes assoziative Hineinwirken seines Inhaltes in das Gesichtsbild dadurch dauernd kontrolliert wird, mindestens prinzipiell kontrolliert werden kann — so ist die dritte Dimension innerhalb des optischen Wirklichkeitsbildes viel weniger an die bloße Anschauung geknüpft, als innerhalb des

Gemäldes, in dem sie absolut keinen Anhaltspunkt außerhalb der rein optischen Vorgänge besitzt. Hierdurch erscheint die dritte Dimension als eine von dem gegebenen Bildeindruck prinzipiell geschiedene Welt, während ebendeshalb die Macht dieses Eindruckes, dennoch die dritte Dimension psychologisch einzuschließen, uns als eine umso größere vorkommen muß; sie wirkt wie eine geheimnisvolle Beschwörung, über ein Objekt mit einem Mittel Herr zu werden, dem jede unmittelbare Berührung dieses Objektes versagt ist. In diesem völligen Fernhalten jeder unmittelbaren Mitwirkung des Sinnes, auf dem die Vorstellung der dritten Dimension eigentlich allein ruht — und der doch gleichzeitigen Einbeziehung derselben in den Bildeindruck sehe ich einen wesentlichen Wirkungswert, eine Grenzbestimmtheit und zugleich Weite der künstlerischen Mittel gegenüber dem Natureindruck, die das Interesse an der dritten Dimension im Bilde begründen hilft.

Hiermit wird nun eine sehr einfache Tatsache wirksam, die von der fundamentalsten Bedeutung ist: daß jede Kunst prinzipiell nur auf je einen Sinn wirkt, während jedes »wirkliche« Objekt prinzipiell auf eine Mehrheit von Sinnen wirkt oder wirken kann. Denn dadurch eben entsteht »Wirklichkeit«: eine Gestalt, die wir sehen, durch die wir aber hindurchgreifen könnten, ohne daß sie ein Tastgefühl erweckte, wäre nicht wirklich, sondern ein Spuk, und ebenso ein Ding, das wir fühlten, ohne daß es im Zusammenschlage mit anderen ein Geräusch ergäbe, oder ein Laut, der von keinem sicht- und faßbaren Erreger ausginge. Der Punkt der Wirklichkeit ist derjenige, in dem eine Mehrzahl von Sinneseindrücken sich treffen, oder: der durch sie wie durch Koordinaten festgelegt wird. Dabei besteht aber das Eigentümliche: daß jeder Sinn eine qualitativ eigenartige Welt ausbildet, welche mit der des anderen nicht die geringste inhaltliche Berührung besitzt. Daß es derselbe Gegenstand ist, den ich sehe und den ich taste — dies ist eine Synthese von Forderungen oder Kategorien her, die ganz jenseits der Sinnesbilder selbst stehen. Innerhalb der Wirklichkeit entsteht der Gegenstand durch das gleichberechtigte Zusammen völlig selbständiger, gegeneinander fremder Bestimmtheiten. Durch den Gegensatz hiezu wird das Wesen des Kunstwerkes bestimmt. Wie viel verschiedene Sinne ihm auch ihre Erregungen assoziativ zu gute kommen lassen: dadurch, daß sein Gegenstand ausschließlich als Eindruck eines Sinnes zu stande kommt, gewinnt die ästhetische Anschauung eine innere Einheit, die ein Wirklichkeitsbild niemals gewähren kann; indem in dem Gewirr zuströmender Reproduktionen ein Sinn die autokratische Führung übernimmt, erhalten jene eine unvergleichliche Rangierung und Organisiertheit. Die Sinnesbestimmtheiten werden durch diese Hierarchie unter ihnen verhindert, daß der optische und die übrigen

Eindrücke zu dem realen Menschen zusammengehen, den man tasten, hören, riechen kann. Daß ihm seine Geltungsart, seine Seinskategorie ausschließlich von einem Sinn kommt, das hält das Kunstwerk in der Sphäre der Irrealität fest, und läßt die dritte Dimension, die Domäne des eigentlichen »Sinnes der Realität«, des Tastsinnes, in ihm eine völlig andere Rolle spielen als in dem Wirklichkeitseindruck.

In der Plastik verhält sich dies nur scheinbar anders. Der Marmor ist freilich tastbar, aber er ist auch nicht das Kunstwerk, so wenig die ebenso tastbare Leinwand mit ihrem Farbenauftrag das Bild ist. Für die unkünstlerische Auffassung ist die Statue ein Mensch aus Marmor, wie der lebendige Mensch ein solcher aus Fleisch und Knochen ist, und insofern freilich ist sie wirklich, weil sie berührt werden kann, wie der letztere auch. Allein der Körper, der in Wahrheit der Gegenstand der Kunst ist, kann nicht getastet werden, genau so wenig wie der gemalte, weil auch er von dem greifbaren realen Materiale nur dargestellt ist, wie der gemalte von den nicht weniger greifbaren Farbenflecken. Die dritte Dimension geht als vom Tastsinn garantierte Realität des Gebildes das Kunstwerk gar nichts an, sondern tut dies nur so weit wie das Auge aus der bloßen Ansicht des plastischen Werkes zur Produktion, beziehungsweise Reproduktion der Tiefendimension angeregt wird. Auch das plastische Werk ist nur zum Sehen, nicht zum Anfühlen da, und da die dritte Dimension, als unmittelbare Bestimmtheit des Marmorstückes, nur getastet werden kann, so liegt sie insofern in einem ganz anderen Reich, als die künstlerische Bedeutung des Marmors, und in das Reich dieser Bedeutung tritt die dritte Dimension erst ein, wenn sie aus ihrem genuinen Tastbarkeitswert gleichsam als Produkt des Augeneindrucks wiedergeboren wird.

Damit ist die Rolle der *tactile values*, wie Berenson sie betont hat, keineswegs geleugnet. Nur scheint mir doch noch der Begründung bedürftig, wieso denn die Assoziation von Widerstandsgefühlen nebst ihren Modifikationen eine ästhetische, den spezifischen Kunstwert steigernde Bedeutung haben könne. Weshalb fügt es dem künstlerischen Reiz einer gemalten Säule, der sich doch an der Sichtbarkeit ihrer Form und Farbe zu erschöpfen scheint, etwas hinzu, wenn ihre Kälte und Härte psychologisch mit anklingen, oder dem gemalter Seide, wenn ihr Glanz noch das Gefühl des Stoffes, mit seiner Mischung aus Sprödigkeit und Weichheit, reproduziert? Ich glaube, daß dieses bloße Plus mitschwingender Vorstellungen nicht als solches schon ästhetische Bedeutsamkeit besitzt, daß diese vielmehr erst in der Umbildung gegeben ist, die die Tastbarkeiten als Kompetenzen rein optischer Eindrücke erfahren. Dies dürfte sich nicht anders als mit der

Musik verhalten, die auch unzählige Reproduktionen aus allen Lebensgebieten in uns weckt, deren ganz einzigartiger Reiz und Tiefe nun aber darin besteht, daß jene sozusagen zu Musik geworden sind. Sie begleiten den Gang der Töne nicht mit der mechanischen, etwa nur dynamisch herabgesetzten, Inhaltsgleichheit ihres ursprünglichen Auftretens, sondern in einer spezifischen Umbildung und Umfärbung: sie müssen einer allotropischen Modifikation unterliegen, um sich dem musikalischen Eindruck als dessen Satelliten verbinden zu können, neben dem sie sonst fremd und einer anderen Ordnung der Dinge angehörend stehen müßten.

So würden die Reminiszenzen anderer Sinne nur als fremdartige Anhängsel von dem Bildeindruck mitgeschleppt werden, ohne dessen Sinn zu bereichern und zu vertiefen, wenn sie, gleichsam naturalistisch, nur ein Nocheinmal ihres früheren Inhaltes wären. Sie müssen vielmehr, um in die Einheit des Anschauungskunstwerkes einzugehen, ihre ursprüngliche Bedeutung, die mit dem Sinne dieses gar nichts zu tun hat, sozusagen selbst in einen Anschauungswert umsetzen, oder: ihr ursprüngliches, in ganz andere Reihen verflochtenes Sein so umformen, daß es mit dem optisch-artistischen Eindruck eine organische Einheit eingeht. Diese Expatriierung der Tastgefühle bei ihrer Einbeziehung in die Kunst psychologisch zu beschreiben, ist vorläufig ein bloßes Postulat. Jedenfalls aber wird man den Vorgang als eine Qualitätsänderung der Gesichtsvorstellung — ebenso wie, in einer anderen Schicht, der Tastvorstellung selbst — bezeichnen können. Aus der bloßen Assoziation läßt sich die artistische Bedeutung der *tactile values* schon deshalb nicht ableiten, weil dies eine bloße unorganische und unfruchtbare Quantitätsänderung des inneren Vorganges wäre. Wenn die Berührungen der Seide ihre Reproduktionen an die Anschauung des gemalten Stoffes weitergeben, so wird damit diese Anschauung rein als solche tiefer, lebendiger, ausgreifender. Goethe hat solche Umsetzung heterogener Sinnesempfindungen in optische Werte gekannt: »Und durchs Auge schleicht die Kühle sänftigend ins Herz hinein.« Das Objekt gibt dadurch dem Auge mehr; und zwar nicht so sehr der Wirklichkeit gegenüber, wo die verschiedenen Sinne je ihren Sonderwert bewahren, weil sie gleichmäßig zur Realität des Dinges zusammenwirken — als gegenüber dem Kunstwerk, das den Inhalt des Dinges auf den Generalnenner des einen Sinnes bringt. Und so wird es sich auch wohl mit der dritten Dimension verhalten, die das allen *tactile values* Gemeinsame repräsentiert. Neben Härte und Weichheit, Rauheit und Glätte, Zugespitztheit und Ebenmäßigkeit zeigen die berührten Flächen noch die allgemeine Qualität des Widerstandes überhaupt, welche der bloßen, auch dem Auge dargebotenen

Oberfläche noch die dritte Dimension hinzufügt. Wenn diese nun in das reine Anschauungskunstwerk eintreten soll, so wird auch sie nicht bloß eine Dimension mehr sein, eine bloß numerische Hinzufügung zu dem schon vorhandenen Quantum von Dimensionen, sondern sie wird diesen Vorhandenen, über die das Kunstwerk nicht hinaus kann, eine neue qualitative Note verleihen. Die dritte Dimension wirkt in Malerei und Plastik nicht als reale Ausdehnung in die Tiefe, da ja das ewig Unanschauliche keinen Platz im Reiche der bloßen Anschauung finden kann, sondern als eine Bereicherung und Kräftigung der zweidimensionalen Bildinhalte; sie ist hier eine Nuance der Sichtbarkeit, in welche die, den ganzen Seinsinhalt organisierende Anschauungskraft des Künstlers die Erfahrungen und Assoziationen der Welten anderer Sinne umgeschmolzen hat. Schließlich fügt sich diese Transformierung des bloßen Mehr, das die dritte Dimension als solche den beiden anderen gegenüber darzubieten scheint, in den Sinn aller Kunst, in ihrem Verhältnis zur Naturwissenschaft, ein: während diese letztere alle Qualitäten auf Quantitätsausdrücke zu bringen, als ihrem Sinne nach quantitative darzustellen sucht, will umgekehrt die Kunst alles nur Quantitative des Daseins in seinem Sinne als Qualitätswert aufzeigen.

V.

Apollinische und dionysische Kunst.

Von

Hugo Spitzer.

1. Die drei Fassungen des Affektbegriffs.

Wenn in neuester Zeit ein französischer Autor, Ernest Seillière, den Versuch gemacht hat, die von Nietzsche aufgestellten Gegensätze des »Apollinischen« und »Dionysischen« ins Ethisch-Politische und Völkerpsychologische, ja selbst ins Physisch-Anthropologische hinüberzuspielen, nicht nur das »Apollinische« mit dem »Imperialismus« der »dorischen Eroberer«, das »Dionysische« mit den »orgiastischen Neigungen des tropischen Orients« zu identifizieren, sondern sogar jenes mit blonder, dieses mit schwarzer Haarfarbe bei gleichzeitiger Dolichokephalie in eins zu setzen, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß von Nietzsche selber die Begriffe ursprünglich als ästhetische oder vielmehr kunstphilosophische geprägt worden sind. Nichts anderes wollte der Denker, dessen Geist in Hellas lebte, dem hellenische Bilder vor allem geläufig waren, mit der seltsam klingenden Antithese ausdrücken als die Überzeugung, daß das Schaffen der Künstler in zwei grundverschiedenen Arten seelischer Verfassung wurzelt, die bald durch ein ruhiges, klares Schauen gekennzeichnet ist, dem sich in wunderbarer Helligkeit die Dinge und Vorgänge erschließen und das gleichwohl zur Verkörperung seiner Gesichte drängt, bald als ein unruhevolles, heftig erregtes Gemüt sich darstellt, welches oft von Stürmen der Leidenschaft in seinem Innersten aufgewühlt wird. Ob Nietzsche dabei auch noch Ideen politischen und ethnologischen Inhaltes vorschwebten und ob sich seinen anderen Schriften Zeugnisse entnehmen lassen, daß er wirklich derlei Ideen mit seinen Vorstellungen von den wesentlichen Verschiedenheiten der Künstlerseelen zu verschmelzen geneigt war, — dies zu untersuchen, ist hier nicht der Ort; jedenfalls hat er in dem Buche: »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« die Unterscheidung zunächst auf kunstpsychologischem Gebiete und in kunstpsychologischer Absicht vorgenommen. Und es handelte sich ihm, wie gesagt, in der Hauptsache um den Zustand des schaf-

fenden Künstlers. Wenigstens war dies damals der Fall, als er zuerst die Begriffe konzipierte, während sich ihm später, in der bis zur Abfassung der »Götzendämmerung« reichenden Periode, dadurch, daß er jetzt alle Kunstwerke im Rausche, d. h. in einem Zustande trunkener Begeisterung hervorgebracht werden ließ, gerade für den Künstler selbst die Differenz verwischen mochte, so daß alles Kunstschaffen in seinen Augen nun mehr oder weniger den »dionysischen« Charakter annahm.

Wenn man aber die Lehre Nietzsches von der apollinischen und dionysischen Kunst einer kritischen Prüfung unterzieht, wenn man sich die Frage vorlegt, ob diese Aufstellungen ganz und gar sinnlos und willkürlich sind, oder ob sie nicht doch einen Kern von Wahrheit enthalten, ob es nicht tatsächlich Phänomene gibt, auf die sich die Begriffe anwenden lassen, mögen es auch zum Teil andere als die von Nietzsche in erster Linie ins Auge gefaßten Erscheinungen sein, so darf man nicht ausschließlich bei der Betrachtung des Kunstschaffens verweilen. In dem Produkte dieses Kunstschaffens, also nicht im Künstler, sondern in seinem Werke oder, genauer, strenger wissenschaftlich geredet (denn das Werk ist ja, vom Schauspiel abgesehen, an sich etwas Totes, Seelenloses, des apollinischen so wenig als des dionysischen Zustandes Fähiges): in der Art und Weise, wie die anderen Menschen sich zum Werke des Künstlers verhalten und dasselbe in sich aufnehmen, treten gewisse Gegensätze, welche mit den von Nietzsche gemeinten innerlichst verwandt sind und sich daher recht gut in den fremdartigen Bezeichnungen ausdrücken lassen, mit großer Deutlichkeit hervor. Diese Gegensätze entspringen nicht aus den individuellen Eigentümlichkeiten der Personen, welche das Kunstwerk genießen; sie liegen vielmehr insofern tatsächlich in dem Werke selber, als je nach der Beschaffenheit desselben bei allen Individuen, die es überhaupt verstehen, die seine Schönheit aufzufassen im stande sind, das eine oder das andere, das apollinische oder das dionysische Verhalten sich unabweislich ergibt. Kurz gesagt: die Trennung des Apollinischen vom Dionysischen ist eine etwas ungewöhnliche, weil poetische Formulierung der Differenz zwischen affektfreien und mit Affekterregung einhergehenden Kunstwirkungen. So gefaßt, erweist sich nämlich die Unterscheidung als wissenschaftlich brauchbar und läßt sich in sehr weitem Umfange aufrechterhalten, wobei es ziemlich gleichgültig bleibt, ob Nietzsche selber seine Konzeptionen genau in dieser Weise gefaßt hat. Daß er Ähnliches im Sinne gehabt hat, wird kein sachkundiger Leser seiner Schrift: »Die Geburt der Tragödie« verkennen. Im übrigen macht es der phantastische und unklare Charakter der ganzen Gedankenentwickelung dieser Schrift doppelt begreif-

lich, daß manches mit unterläuft, was der hier gebotenen Auslegung nicht vollkommen entspricht, obgleich auch schon der Umstand allein, daß Nietzsche die Begriffe mehr im Hinblick auf die künstlerische Produktion als auf die Kunsteffekte gebildet hat, eine strenge Koinzidenz von vornherein ausschließt.

Gibt man nun der Entgegenstellung von »Apollinischem« und »Dionysischem« wirklich diese Deutung, wonach sie einfach die Verschiedenheit des affektfreien und des affektiven Kunstgenusses ausdrückt, so kann man auch die hohe Wichtigkeit der Nietzscheschen Idee nicht wohl in Abrede stellen. Nicht allein, daß hier die Konstatierung einer fundamentalen Tatsache des Kunstlebens vorliegt, einer Tatsache, die auch bereits von anderen Ästhetikern bemerkt und in eigenen Termini festgelegt worden ist, — sogar in gewissen Verschiedenheiten der berühmtesten ästhetischen Definitionen, in befremdlichen Divergenzen der Erklärung, welche die bahnbrechenden Denker vom Wesen des Schönen und der Kunst gegeben haben, spiegelt sich dann der Gegensatz des Apollinischen und Dionysischen wider. Die Grundbestimmungen sind eben deshalb verschieden ausgefallen, weil man bald auf den apollinischen, bald auf den dionysischen Zustand vornehmlich das Augenmerk lenkte. Kants Definition, welche sich an diejenige Riedels und an noch ältere Ausführungen Montesquieus, Hutchesons und Shaftesburys anschließt, hat offenbar von apollinischen Kunstwirkungen und von Naturschönheiten den Ausgang genommen; die Lehre Dubos' hingegen, die sich freilich nur als eine Theorie des Kunstschönen, nicht des Schönen überhaupt gab, ist auf den dionysischen Genuß zugeschnitten und findet in diesem, dessen besondere Eigentümlichkeiten durch sie richtig erfaßt scheinen, ihre partielle Rechtfertigung.

Die ganze Trennung des Apollinischen und Dionysischen hat natürlich einen Sinn nur unter der Voraussetzung, daß es in Wahrheit Kunsteindrücke gibt, die mit keiner, wenigstens keiner stärkeren, merklichen Affekterregung verbunden sind, und daß überdies ganze Kunstwerke existieren, deren Genuß sich wesentlich aus solchen Eindrücken zusammensetzt. Die beiden Stücke der Voraussetzung müssen wohl auseinandergehalten werden. Es wäre ja recht gut möglich, daß einzelne Seiten oder Eigenschaften eines Kunstgebildes (z. B. die rein sinnlichen, von ihrer Bedeutung losgelösten Farbenzusammenstellungen in einem Gemälde) von jeder eigentlichen Affekterregung frei sind, während doch keine Kunstschöpfung gefunden würde, in deren Totalwirkung nicht solche Erregungen eingehen. In diesem Falle hätte die Aufstellung der beiden Typen weit geringere Bedeutung und würde ein viel schwächeres Interesse einflößen; denn sie taugte dann nur zur

Charakteristik gewisser Teileffekte einer künstlerischen Hervorbringung; aber sie böte keine Anhaltspunkte, die Kunstwerke im ganzen zu sondern oder gar die Künste selber in zwei verschiedene Hauptgruppen einzureihen, je nachdem die Werke dieser oder jener Art in den betreffenden Künsten vorherrschen. Daß affektlose Partialeindrücke nicht nur in der Architektur, Plastik und Malerei, sondern gelegentlich auch in der Poesie zu den Ingredienzien der ästhetischen Gesamtwirkung gehören, versteht sich nahezu von selbst; indessen dürfte auch das wirkliche Vorhandensein ganzer, in sich abgeschlossener Kunstwerke, deren Genuß keine Affektbeimischung aufweist, schwerlich zu leugnen sein; nur muß man sich zuvor über den Begriff des Affektiven gehörig verständigen.

In drei Bedeutungen kann das Wort »affektiv« genommen werden. Man kann dem Begriffe eine so weite Ausdehnung geben, daß er mit dem des Emotionellen oder Gefühlsmäßigen sich deckt. Diese Fassung, unter den Franzosen sehr verbreitet, ist allerdings in Deutschland wenig üblich, allein sie scheint doch auch bei einzelnen deutschen Philosophen vorzukommen: so hat z. B. Leopold George schon das elementare, an die sinnlichen Wahrnehmungen sich knüpfende Lust- und Unlustgefühl, ja dieses vor allem als Affekt bezeichnet, und es fällt auf, daß Dühring mit Vorliebe das Wort »affektiv« gebraucht und den Ausdruck »emotional« durchgehends vermeidet, auch dort, wo es ihm auf die Betonung des Gegensatzes zum Intellektuellen oder zur Vorstellungsseite ankommt, wo also der letztere Ausdruck ohne Zweifel besser am Platze wäre. Da jedoch in diesen Fällen wohl fast immer von Zuständen oder Verhaltungsweisen die Rede ist, in die wirkliche, spezifische Affekte nach der engeren Wortbedeutung hineinspielen, da mithin auch der an dieser Bedeutung Festhaltende nicht das Recht hat, die Ausdrucksweise unbedingt zu tadeln und für falsch zu erklären, so läßt sich kein völlig sicherer Schluß auf den Umfang des Dühringschen Affektbegriffes ziehen, — abgesehen davon, daß der prinzipielle Verächter der Psychologie gerade auf diesem Gebiete durch fachmännische Schärfe und Genauigkeit zu glänzen kaum sonderlich bemüht sein dürfte. Sicher aber steht es mit der eigenartigen, wiewohl vielfach an die Engländer und Amerikaner, besonders Baldwin, erinnernden Umprägung der Gefühlsidee, welche Lipps vornimmt, in Zusammenhang, daß bei diesem Denker das Gebiet der affektiven Gefühle die meisten, ja mit Ausnahme gewisser in der Gattung des »Strebungs- und Selbstgefühls« untergebrachter Gemütsbewegungen, wie Stolz, Verachtung, Trotz, und der höheren: ästhetischen, ethischen und religiösen Emotionen fast sämtliche Zustände umfaßt, welche nach der herrschenden Ansicht überhaupt als Gefühle gelten, wie denn auch die

Gesetze der Lust und Unlust von Lipps in seinem »Leitfaden der Psychologie« bezeichnenderweise in dem Kapitel über die Affektgefühle aufgestellt werden. Dadurch erfährt der Begriff des Affektiven eine Erweiterung, welche vielleicht durch die Ausscheidung jener genannten »Selbstgefühls«-Affekte nicht ganz kompensiert wird, — umsoweniger, als man zum mindesten die Frage aufwerfen muß, ob es sich nach den eigenen Prinzipien des Münchener Philosophen nicht empfehlen würde, die Strebungs- und höheren Emotionen, sofern sie Lust- und Unlustregungen sind, als Mischgefühle zu betrachten, in welchen der Lust- und Unlustbestandteil eben von dem Affektzusatze herrührt.

Das andere Extrem, das Gegenstück zu solcher Umfangsvergrößerung liegt in jener Einengung des Affektbegriffes, wonach derselbe nur auf halb und ganz pathologische oder zum mindesten exzessiv gesteigerte Emotionen angewendet werden soll. Wenn Jodl in seinem psychologischen Meisterwerke schreibt: »Unter Affekt versteht man das plötzliche Eintreten oder rapide Anschwellen eines auf Vorstellungen beruhenden Gefühles mit solcher oder zu solcher Intensität, daß dadurch jeder anderweitige Bewußtseinsinhalt verdrängt wird und dieser Gefühlszustand samt den ihn veranlassenden Vorstellungen als ausschließlich herrschender Bewußtseinsinhalt übrig bleibt«, so nähert er sich unverkennbar einer derartigen, die Affekte auf Gefühlsexzesse beschränkenden Auffassung; jedenfalls trennt er damit diese Zustände sehr scharf von denjenigen Gemütsbewegungen, welche ihnen sonst qualitativ, d. h. in Bezug auf die Art der Vorstellungsbasis gleichen, und ähnliches tut Ebbinghaus, wenn er betont, daß »die starken an Vorstellungen gebundenen Gefühle als Affekte bezeichnet werden«. Der Standpunkt aber, welchen diese modernen Philosophen einnehmen, ist nicht neu. Bei älteren Autoren hat er ebenso und zum Teil in noch schrofferer Weise Vertretung gefunden. Der Kantianer Kiesewetter — um nur einige Beispiele anzuführen — rechnete »in Rücksicht der Stärke des Gefühls« die »Affecten« geradeswegs »zu den widernatürlichen Zuständen des Gemüths«; Maaß und Hoffbauer, welche die Gefühlspsychologie so erfolgreich pflegten, daß sich Herbart eingeständlich zu ihnen in die Lehre gab, wollten ebenfalls nur außergewöhnlich heftige Erregungen, und zwar Erregungen aus der Gattung der »Seelengefühle«, wie sie Hoffbauer getauft und von den körperlichen Gefühlen wohl abgesondert hatte, Affekte genannt wissen; nicht minder gönnte Beneke diese Bezeichnung nur einem fast pathologisch gesteigerten Grad jener Gemütsbewegungen, über die der treffliche Denker Untersuchungen von ausgezeichneter Gediegenheit angestellt und für deren jede er in seinen »Skizzen zur Naturlehre der Gefühle« die besonderen psychologischen Voraussetzungen mit größter Umsicht

aufgedeckt hatte; und selbst Herbart, so eifrig er bemüht war, Affekt und Gefühl begrifflich zu trennen, so nachdrücklich er davor warnte, die Affekte bloß als potenzierte Gefühle anzusehen, weil er das charakteristische Merkmal des Affekts in der Störung des Vorstellungsverlaufs, der Erschütterung des »Gleichmuths« der Seele erblickte, — selbst Herbart kam doch bezüglich der faktischen Ausdehnung des Bereichs der Affekte ungefähr mit diesen Vorgängern und Zeitgenossen überein. Obwohl der Verfasser der »Psychologie als Wissenschaft« dann und wann seiner eigenen Terminologie untreu wurde, war er prinzipiell weit davon entfernt, die Affekte etwa mit den Gemütsbewegungen im allgemeinen zusammenfallen zu lassen; nach den von ihm angegebenen Kriterien durften im großen und ganzen vielmehr nur jene Zustände für Affekte erklärt werden, die auch bei den anderen, früher zitierten Schriftstellern so hießen; ja, es ist schwer auszumachen, aber immerhin erwägenswert, ob starke Gefühle nicht noch in häufigeren Fällen auftreten als Emotionen, mit welchen die von Herbart geforderten, auf der Seite des Vorstellungslebens und der physischen Verrichtungen sich abspielenden Vorgänge verknüpft sind. Dem Meister aber folgten gerade in diesem Stücke viele von den bekannten Psychologen seiner Schule: Volkmann, der an Feuchterslebens poetisches Wort von den »Herzenskrämpfen« erinnerte, Nahlowsky, Ballauf u. s. w. schlossen sich nicht nur in der inhaltlichen Fassung des Begriffes aufs engste an Herbart an, sondern nahmen auch ausdrücklich oder stillschweigend dieselbe Restriktion des Umfanges vor und der einzige Drobisch unter all den berühmten Herbartianern behielt von der Gesamtanschauung nichts weiter bei als die allgemeine Bestimmung, daß zu jedem Affekt die Störung der Gemütsruhe gehöre, infolgedessen er nur zwei Arten von Affekten, solche »aus Überfüllung« und solche »aus Entleerung des Gemüths« — Herbart selbst schied sie mit Kant in »rüstige« und »schmelzende« oder mit Carus in »entbindende« und »beschränkende« — gelten ließ, während er zum universelleren, Affekt und Gemütsbewegung gleichsetzenden Begriff dadurch zurückkehrte, daß er die wichtigsten typischen Gemütsbewegungen in den Paragraphen über die Affekte abhandelte. Derselben Grundansicht wie die Mehrzahl der Herbart-Jünger, abgesehen von der Sondervorstellung, daß das Gefühl mehr Symptom oder Begleiter des Affekts als der Affekt selbst sei, — und also einer mit den genannten älteren Psychologen völlig übereinstimmenden Auffassung huldigte der um die Gefühlslehre hochverdiente Horwicz, für den es überhaupt nur in Frage stand, ob »Affekte bloße Steigerungen des Gefühls oder nicht schon wirkliche Begehrungen« vorstellen, und der es zunächst zwar als eine Tatsache des Sprachgebrauchs konstatierte, daß man

Gefühle »in ihren stärkeren Graden« als »Affekte« bezeichnet, der aber auch seinerseits diesen Sprachgebrauch sich aneignete und in mancherlei Wendungen von den Affekten als von Steigerungen oder Verstärkungen gewisser Emotionen zu reden pflegte. Und noch andere Denker, Philosophen vornehmsten Ranges, haben sich einer derartigen Begriffsumschreibung genähert, soweit sie ihr nicht gänzlich beigetreten sind. Daß ihr Lotze in seinen späten Jahren mindestens nicht ferne stand, beweist seine Äußerung, man nenne »häufig Gefühl, was eigentlich Affekt zu nennen ist, und was nicht in einem ruhigen Zustand oder einer bloßen Stimmung des Gemüths, sondern in einer Bewegung besteht, welche (wie bei Zorn oder Schrecken) auch in den Vorstellungsverlauf Unordnung bringt und außerdem gewöhnlich noch unwillkürliche Bewegungen einschließt, teils bloße Gebärden, teils Anfänge von Handlungen, die aus dem gegebenen Anlaß hervorgehen würden, wenn sie nicht gehemmt würden«. Hier fällt freilich vor allem die Übereinstimmung mit Herbart auf, der ja gleichfalls in seiner Kennzeichnung des Affekts neben der Hauptsache, der Störung des Vorstellungsverlaufs, sowohl »das Vorübergehende« als »das körperlich Angreifende aller Affecten« betonte; aber wiewohl in die Lotzesche Definition die größere Gefühlsstärke nicht ausdrücklich aufgenommen ist, so kann man sich doch eben bei der Häufung von Bestimmungen des Gedankens kaum erwehren, daß keineswegs alle flüchtigen, kurze Zeit dauernden Emotionen auch die übrigen für den Affekt verlangten Eigenschaften an sich tragen, daß vielmehr nur bei Gefühlen von besonderer, außergewöhnlicher Intensität die sämtlichen Merkmale zutreffen. Ob man nun die Affekte selbst als stärkere Gefühle ansehen oder mit Lotze um der physiologischen Begleiterscheinungen willen von den Gefühlen unterscheiden und für Zustände eigener Art erklären will, ist völlig belanglos gegenüber der Tatsache, daß dann doch nur solche überstarken Gefühle die Veranlassung für die Entstehung von Affekten sind. Liegen im Wesen des Affekts außer der hohen Gefühlsintensität noch weitere Besonderheiten, so erfährt hierdurch natürlich auch das Gebiet, innerhalb dessen derlei Zustände vorkommen, eine noch beträchtlichere Einengung; jedenfalls aber bleibt es für diese Begriffsfassung unstatthaft, die Affekte mit den Gemütsbewegungen — und seien es selbst nur die transitorischen, passagèren, diejenigen also, auf welche der Ausdruck »Bewegung« in vorzüglicher Weise paßt — zu identifizieren. An eine solche Identifikation aber hat Lotze wohl auch in seiner früheren Zeit nicht gedacht. Daß die »medizinische Psychologie« unter den »Gemütszuständen« »die chronische Form der Stimmung von der acuten des Affectes« trennte, darf nicht irreführen und nicht zur Meinung verleiten, alle Gemütsbewegungen im engeren und

eigentlichen Sinne, alle, die nicht Stimmungen sind, seien damals von Lotze als Affekte aufgefaßt worden. Denn schon die Art, wie er die Gemütszustände als eine »Summe« von »Lebensäußerungen« bestimmte, »in welche sich die Gefühle« bloß »als wesentliche Elemente verflechten«, der scharfe Schnitt, den er solcherart zwischen »Gefühlen« und »Gemüthszuständen« führte, zeigt aufs deutlichste, daß die letzteren in seiner Konzeption etwas ganz anderes waren als das, was die Heutigen in der Regel »Gemütsbewegungen« nennen. Vollends aber zerstreuen die Auseinandersetzungen, welche die »medizinische Psychologie« den Affekten im besonderen widmet, jeden Zweifel. Wenn Lotze von diesen Erregungen als von »Erschütterungen des Gemüths« spricht, das Wort »Erschütterung« mit gesperrten Lettern druckend, wenn er Affekte, die »aus permanenten Stimmungen sich auf zufällige Anstöße« »entwickeln«, mit »acuten fieberhaften Paroxysmen« vergleicht, in welche »chronische Krankheitsanlagen durch intercurrirende Reize« »übergehen«, so springt es in die Augen, daß auch dieser bewunderungswürdig feine Denker ein Vertreter des engeren und engsten Affektbegriffes ist. Allein wozu die Beispiele häufen, um die große Verbreitung einer Bezeichnungsweise darzutun, welche im Hinblick auf den allgemeinen Sprachgebrauch naheliegend genug scheint? Denn es ist ja nicht zu verkennen, daß die in Rede stehende Terminologie die kräftigste Unterstützung von seiten der populären Wortanwendung findet. Wenn man ein Delikt milder beurteilt wissen will, weil es »im Affekt« begangen wurde, so denkt man gewiß nicht an ein bloßes, im Täter zur Zeit der Tat vorhanden gewesenes Gefühl, ob es nun stark oder schwach war, sondern man gibt stillschweigend denjenigen recht, welche im Affekt etwas mehr oder minder Pathologisches und daher die Verantwortlichkeit, wo nicht Aufhebendes, so doch Beeinträchtigendes sehen. In der Strafrechtspflege gilt der von Affekten Beherrschte wirklich nur als halb zurechnungsfähig. Auch die Juristen und forensischen Mediziner haben sich also die Begriffsfassung zu eigen gemacht, die von einer Reihe der einflußreichsten und ausgezeichnetsten Psychologen durchgeführt wurde.

Trotzdem scheint es zweifelhaft, ob es dieser Fassung gelingen wird, unter den philosophischen Fachleuten über kurz oder lang allgemeine und ausschließliche Anerkennung zu finden. Nach verschiedenen Anzeichen hat vielmehr gute Chancen, sich in der wissenschaftlichen Psychologie einzubürgern, eine Affektkonzeption, die zwischen den beiden Extremen, der Terminologie Georges, Dührings und der Franzosen auf der einen und dem Kiesewetter-Beneke-Herbartschen Wortgebrauch auf der anderen Seite, die Mitte hält. Joh. Müller hat wohl durch die Versicherung in der Vorrede der Schrift: »Über die

phantastischen Gesichtserscheinungen«, er würde, falls er »in kurzem sich darüber erklären« sollte, »was ihm eine wissenschaftliche physiologische Behandlung der Psychologie sei«, keinen Anstand nehmen, die drei letzten Bücher der Ethik des Spinoza »namhaft zu machen« — Joh. Müller hat wohl durch diesen merkwürdigen Ausspruch den wissenschaftsgeschichtlichen Irrtum verschuldet, daß die exakte Affektenlehre durch Spinoza begründet worden sei. In Wahrheit gebührt dem Weisen vom Haag nur das Verdienst, eine Betrachtungsweise, die grundsätzlich schon bei Descartes zu finden ist, besonders fein und sorgfältig ausgeführt, statt der sechs *»passions de l'âme«* seines Vorgängers eine große Anzahl (nicht weniger als 48!) von typischen Gemütsregungen oder »Affekten« unterschieden und für alle diese Affekte Definitionen gegeben zu haben, durch die, bis auf wenige Ausnahmen, wo die Bestimmung sich unzulänglich erwies und sich mit der für einen anderen Affekt gegebenen deckte, jede einzelne Gemütsbewegung nach ihren objektiven Beziehungen und ihrem Lust- und Unlustcharakter begrifflich scharf von den übrigen abgesondert wurde. Eins aber darf vielleicht zugegeben werden, nämlich, daß Spinoza mittelbar der faktische Urheber aller Erweiterungen oder Ausdehnungen der Affektidee ist, und daß sein durch die Jahrhunderte reichender Einfluß die allgemeine Annahme jener Wortbedeutung verhindert hat, der man sowohl bei den hervorragendsten Psychologen der Vergangenheit, bei Maaß, Beneke, Herbart, Lotze und Anderen, als bei Gelehrten unserer Tage begegnet. Zwar besteht terminologisch durchaus keine vollständige Übereinstimmung zwischen Spinoza und irgend einer Philosophenschule oder auch nur einem einzigen angesehenen Philosophen der Gegenwart. Nicht einmal die vagste unter den heute überhaupt vorkommenden Fassungen des Begriffes, nicht einmal jene, derzufolge man mit Ribot das ganze emotionelle Leben als *»vie affective«* bezeichnet, erreicht den Umfang der Spinozaschen Affektvorstellung. Und das ist ja nicht verwunderlich, wenn man erwägt, daß fast in der ganzen Vor-Mendelssohnschen und Vor-Kantischen Periode bis auf Wolff und die Mehrzahl seiner Anhänger herab die Konfusion zwischen Gefühls- und Begehrungsleben Platz greift. Es begründet einen tiefgreifenden Unterschied von der modernen Auffassung, daß bei Spinoza so gut wie bei den übrigen Denkern am Anfange der Neuzeit die Affekte nicht bloß allen anderen Gefühlen koordiniert werden, sich nicht nur nicht als eine besondere Gruppe aus der Gesamtheit der emotionalen Erscheinungen herausheben, sondern auch mit den Begehrungen in einer Reihe stehen, als wären neben den zahllosen Regungen von Lust und Unlust auch die mannigfachen Strebungen und Willensakte nur Affekte eigener Art. Ja, in

Spinozas Nebeneinanderstellung von *cupiditas, laetitia* und *tristitia,* welche zusammen die drei ursprünglichen Affekte ausmachen — »*toutes les passions sont donc des espèces de désir, de joie et de tristesse*«, sagt auch Malebranche ganz in Spinozaschem Geiste —, erscheint der Gegensatz zum heutigen Standpunkte sogar noch schärfer als in dem vorausgegangenen genialen Versuche Hobbes', Fühlen und Wollen in der Weise zu verschmelzen, daß die zwei fundamentalen Betätigungsformen des Strebens, Begehren und Verabscheuen, auf Lust und Unlust als die zwei Haupttypen des Gefühls zurückgeführt werden. So schön und tief darum in gewisser Hinsicht bei Spinoza die Auffassung der »*cupiditas*«, »*laetitia*« und »*tristitia*«, welche beiden letzteren Worte nicht mit »Freude« und »Trauer«, sondern mit »Lust« und »Unlust« übersetzt werden müssen, als der primären oder Grundaffekte ist, so zweifellos eine echte, genetische Erklärung der eigentlichen Gemütsbewegungen durch diese Konzeption angebahnt wurde und so unverkennbar die großen Psychologen der Folgezeit, von Hume bis auf Höffding, hier in den Spuren des Verfassers der »Ethik« wandeln, so starke Bedenken erregt doch anderseits die ganze Spinozasche Affektenlehre angesichts der Notwendigkeit, die Erscheinungen der Begehrung und der Emotion, des Strebens und des Fühlens zu sondern und in zwei getrennte Reiche zu verweisen. Nach dieser Richtung hat die Entwickelung der psychologischen Wissenschaft weit von dem Wege abgeführt, den der unsterbliche Descartes-Schüler einschlug. Trotz alledem aber scheint, wie gesagt, die Vermutung am Platze, daß es dem fortwirkenden Einflusse Spinozas und der von ihm in der »Ethik« angewandten Nomenklatur zuzuschreiben ist, wenn sich im Gebrauch des Ausdruckes »Affekt« zwischen der Vulgär- und Juristensprache einerseits und der Sprache der Psychologen anderseits insoferne ein Zwiespalt ergeben hat, als die letztere den Ausdruck nicht lediglich auf exzessive Gefühlsphänomene beschränkt. In seinem ursprünglichen Umfange wird freilich der Affektbegriff Spinozas fast von niemand mehr verwertet, auch nicht einmal von denjenigen, welche nach französischem Muster alle emotionalen Regungen »affektiv« nennen; denn auch diese trennen zumeist die Willens- scharf von der Gefühlsregion und entfernen so mindestens die »*cupiditas*« aus dem Kreise der Affekte. Allein wenn man in der Restriktion des Begriffsumfanges auch noch weiter geht, wenn man nicht nur sämtliche Vorgänge des Strebens und Begehrens, sondern zudem alle Gefühle ausscheidet, die nicht Gemütsbewegungen in der engeren Bedeutung sind, so folgt man vielleicht dennoch, ohne daß man es weiß, dem Vorgange der »Ethik«. Noch immer belegt man ja dann die überwiegende Mehrzahl der Zustände, die von Spinoza »Affekte« getauft wurden, mit eben

diesem Namen, und nur gewisse Arten der »*laetitia*« und »*tristitia*«, welche die Ethik überhaupt nicht beachtet, welche sie nicht als besondere emotionale Typen unterschieden und für die sie daher auch keine eigenen Definitionen geboten hatte, werden als Gefühle nicht affektiver Natur angesehen.

Es läßt sich nicht leugnen, daß gerade ein solcher Affektbegriff in der zeitgenössischen Psychologie hervorragende Anwälte besitzt. Danach sind die Affekte weder mit den Emotionen identisch, so daß jeder Lust- und Unlustzustand als »affektiv« bezeichnet werden dürfte, noch stellen sie Gemütserregungen von abnormer Heftigkeit, außergewöhnlich gesteigerte Emotionen dar. Nicht die Intensität des seelischen Vorganges, sondern dessen Qualität, wie sie teils durch den Lust- oder Unlustcharakter des Gefühls selber, teils durch zeitliche und sonstige Beziehungen des Gegenstandes der gefühlsauslösenden Vorstellung, teils vielleicht noch durch weitere psychologische Momente charakterisiert wird, macht für diese Auffassung einen bestimmten Affekt zu dem, was er ist, und nötigt uns, in einem psychischen Erlebnisse von gewisser Beschaffenheit diesen oder jenen Affekt wirksam zu finden. Nicht nur Stumpf hat die Gleichsetzung von Gemütsbewegung und Affekt empfohlen, auch bei dem größten unter den naturwissenschaftlich geschulten, von der Physiologie ausgegangenen Psychologen unserer Tage zeigt sich, sofern man bloß die äußeren Grenzen, das Feld der Anwendung berücksichtigt, unzweifelhaft dieser Affektbegriff [1]). Wenn Wundt vollkommen zu der auch über das niedere Willensleben sich erstreckenden Konzeption Spinozas zurückzukehren und damit die obige Behauptung, daß die Einreihung des Begehrens unter die Affekte von keinem modernen Gelehrten mehr gebilligt werde, Lügen zu strafen scheint, so ist das eben nur täuschender Schein: denn die Bestimmung der Willensvorgänge, sie seien »Affekte, die durch ihren Verlauf ihre eigene Lösung herbeiführen«, gehört zwar nicht zu den Definitionen, bei welchen die Hinzufügung der *differentia specifica* das *genus* selber aufhebt und verwandelt, — etwa wie von den Naturphilosophen die Pflanze als Tier und das Tier als Pflanze definiert wurde, aber beides durch Eigenschaften näher bestimmt, welche hier die Pflanzen- und dort die Tiernatur verschwinden und in die des Nachbarreichs umschlagen ließen —, allein sie ist offenbar die Definition eines Effekts, in die, wie so häufig, die Angabe der Ursache mit hineingenommen und worin das Verhältnis zu dieser Ursache des näheren festgesetzt wird. Was in Kausalverbindung

[1]) Ob die nach Wundt den Inhalt des Affektbegriffes konstituierenden Eigenschaften wirklich in jeder Gemütsbewegung sich nachweisen lassen, ist natürlich eine andere Frage, deren Beantwortung nicht hierher gehört.

steht, braucht jedoch noch lange nicht von einerlei Gattung zu sein. Sieht man indes ab von derlei Formulierungen, die auch nur für den ganz Flüchtigen zu einer Mißdeutung des Wundtischen Standpunktes Anlaß geben könnten, so darf man wohl sagen, daß der berühmte Forscher und Denker mit großer Klarheit den gekennzeichneten Affektbegriff vertritt, welcher enger ist als der französische Begriff des »Affektiven«, weiter als die bei Jodl, Ebbinghaus und sehr vielen Älteren vorkommende Affektvorstellung. So deutlich und entschieden wie man nur irgend wünschen kann, hebt die »Physiologische Psychologie« hervor, daß sich »die Einschränkung des Begriffs ‚Affekt' auf die starken und stärksten Affekte allenfalls für den praktischen Gebrauch rechtfertigen« lasse, daß »theoretisch« jedoch »dieser praktische Gesichtspunkt nicht maßgebend« sei. Auch der »Grundriß der Psychologie« gestattet über den Umfang der Wundtschen Affektkonzeption keinen Zweifel. Die Autorität aber, deren sich der Leipziger Philosoph bei allen Unbefangenen und Urteilsfähigen erfreut, berechtigt von vornherein zur Erwartung, daß die Gebietsabgrenzung, welche er vorgeschlagen, in der Wissenschaft sich auch künftighin neben derjenigen behaupten werde, die sich auf den gemeinen Sprachgebrauch stützen kann. Eine Terminologie, welcher Wundt das Wort redet, empfiehlt sich schon eben deshalb vor anderen, und tatsächlich scheint sein Verfahren bereits für manche Psychologen vorbildlich zu sein: Külpe z. B. wendet den Ausdruck »Affekt« ganz auf dieselben Erscheinungen, nämlich auf die typischen Gemütsbewegungen an, ohne hierin zwischen sehr starken und schwächeren Gemütsbewegungen einen Unterschied zu machen.

So gibt es in der neueren und neuesten Psychologie drei Fassungen des Affektbegriffes. Die weiteste trifft man auf französischem Boden. Hier bedeutet »affektiv« einfach »gefühlsmäßig«, »emotional«, ja, zuweilen scheint die Ausdehnung der »*états affectifs*« sogar noch über die Gefühlssphäre hinauszureichen, wie denn Rauh in seinem Buche: »*De la méthode dans la psychologie du sentiment*«, nachdem er einen Sinn des Terminus »*état affectif*« erläutert hat, welcher die »*états affectifs*« zu den »*tendances*« in engste Beziehung bringt, wörtlich sagt: »*Lorsque ces états affectifs s'élèvent à un certain degré de conscience, ils prennent le nom d'émotions*«, so daß die Gefühle und zwar die Gefühle in ihrer Gesamtheit — denn »*les émotions comprennent: les plaisirs et les peines*« erklärt Rauh weiter — zu besonderen Erscheinungsweisen der »*états affectifs*« gemacht werden. Wenn man jedoch nur auf die Bezeichnungsart der deutschen Psychologen acht hat, so braucht man sich um diesen Sinn wohl nicht zu kümmern, der noch unbestimmter und umfassender ist als jener, welcher die

»affektiven Zustände« mit den »Gefühlen« zusammenfallen läßt; man muß dann zwar ebenfalls wie der Philosoph von Toulouse verschiedene Bedeutungen des Terminus trennen, hat aber im Gegensatze zu Rauh vorwiegend nur solche zu beachten, durch die nicht eine Erweiterung, sondern eine Einschränkung des Begriffes erfolgt. Die erheblichste Einschränkung vollzieht die erste der drei oben auseinandergesetzten und durch Beispiele belegten Fassungen, nach welcher der Ausdruck »Affekt« für heftige, den ruhigen Fortgang der Gedanken störende und durch starke körperliche Symptome angezeigte Gemütsbewegungen reserviert wird. Diese Fassung hat den nicht geringzuschätzenden Vorzug, die wissenschaftliche Terminologie mit der Volks-, Richter- und Ärztesprache in Einklang zu bringen. Sie war in der unmittelbar auf Kant folgenden Periode sehr verbreitet, ja vorherrschend und wird, wie sich gezeigt hat, auch heute noch von hochbedeutenden Männern beibehalten. Ihr und der Redeweise des täglichen Lebens zum Trotz aber macht sich eine dritte Fassung bemerkbar, derzufolge das Reich der Affekte zwar nicht alle Gefühle überhaupt, aber doch alle echten Gemütsbewegungen in ihren zahllosen Intensitätsabstufungen, von der leisesten Mahnung bis zum heftigsten Ausbruche, umspannt. Auch für diese dritte Fassung setzen sich Gelehrte von großem Ruf ein; für sie spricht ihre mittlere Position zwischen den durch die beiden anderen repräsentierten Begriffsumschreibungen; sie darf sich ferner rühmen, den Faden der historischen Kontinuität, welcher uns mit Spinoza verbindet, nicht so gänzlich abzureißen, wie es durch die Aufstellung des zweiten Affektbegriffes geschieht, und vor allem endlich kommt ihr der Umstand zu statten, daß sie von dem Manne gutgeheißen wird, welcher auf die psychologische Forschung des zu Ende gehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts unleugbar den mächtigsten und glücklichsten Einfluß geübt hat. Mit einem Worte: in der heutigen Psychologie stehen drei Affektbegriffe nebeneinander und sind drei Bedeutungen des Wortes »affektiv« zulässig. Freilich, sieht man ganz genau zu, so wird man vielleicht finden, daß die Termini »Affekt« und »affektiv« nicht dieselbe Ausdehnung haben. Der deutsche Psychologe oder Ästhetiker kann nämlich wohl, dem französischen Sprachgebrauche sich anbequemend, die Gefühlsphänomene im ganzen als »affektive« Vorgänge oder Zustände bezeichnen; spricht er aber kurzweg von »Affekten«, so können eigentlich nur Gemütsbewegungen, Emotionen bestimmter Gattung, oder gar nur sehr starke Gemütsbewegungen gemeint sein, je nachdem die dritte oder die zweite der hier erörterten Fassungen in Gebrauch gezogen wird. Demgemäß würden dem Substantiv und dem Adjektiv etwas verschiedene Anwendungsgebiete zukommen und wären wohl drei Begriffe des Affek-

tiven, aber im Grunde und streng genommen nur zwei Affektbegriffe vorhanden. Und noch ein die Gelehrtensprache der Gegenwart betreffendes Faktum mag hier beiläufig erwähnt werden. In der englischen und amerikanischen Psychologie kommt der spezielle Affektbegriff meist überhaupt nicht vor, und wenn er sich ausnahmsweise einmal findet, wie z. B. bei Baldwin, so erscheint er in einer Vermummung, welche ihn nahezu unkenntlich macht. Man muß sich in der Tat eine Weile besinnen und muß sich die eigentümliche Beziehung der Gemütsbewegungen zu ihren somatischen Äußerungsformen vergegenwärtigen, um die Überzeugung zu gewinnen, daß Baldwin bei seiner seltsamen Definition: »*Affects, therefore, are the feeling antecedents of involuntary movements*« und bei dem noch wunderlicher klingenden Ausspruche: »*We may accordingly apply the term affects to all stimuli to involuntary movement*« doch auch dasjenige, was andere Psychologen Affekt nennen, wirklich mit im Auge gehabt hat. Wenn er aber diese Anreize zu unwillkürlicher Bewegung, die »Affekte« heißen sollen, in vier Klassen: »*pleasure and pain*«, »*suggestion*«, »*impulse*« und »*instinct*« einteilt und nur eine allfällige Zurückführbarkeit der zwei letzten Klassen auf die beiden ersten gelten läßt, so tritt darin die Verschwommenheit dieser ganzen Affektidee höchst charakteristisch zu Tage, während es sich anderseits leicht begreift, daß durch die einseitige, ausschließliche Fixierung des Verhältnisses zu den physiologischen Begleit- oder Folgeerscheinungen eine gewisse Annäherung an die zweite der früher dargelegten Fassungen Platz greift, da ja nur bei stärkeren Gemütsbewegungen diese Erscheinungen in den Vordergrund treten und die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. In der Regel aber vermißt man, wie gesagt, in den Werken der Engländer und Amerikaner die »Affekte« als eine besondere Gattung psychischer Zustände gänzlich; die Gemütsbewegungen, deren Stärkegrad für eine etwaige Unterabteilung nicht in Betracht kommt, werden entweder, wie bei Bain, Carpenter, Sully, Stout, Ladd u. s. w., mit allen anderen Gefühlen unter dem gemeinsamen Titel der »*emotions*« abgehandelt, oder sie stehen, wie bei James, in der Betrachtung der »*emotions*« so sehr voran, daß die ganze Gefühlstheorie gewissermaßen durch die Affektenlehre beherrscht wird.

Wie wichtig es ist, die verschiedenen Affektbegriffe und Bedeutungen des Ausdruckes »affektiv« auseinanderzuhalten, zeigt ein Blick auf die Geschichte der neueren Ästhetik. Herbarts ästhetische Prinzipien sind nicht nur vielfachen Mißverständnissen begegnet, sondern — man darf getrost den paradoxen Satz aussprechen — Herbart hat sich auch selber bis zu einem gewissen Grade mißverstanden, d. h. er hat sich getäuscht über das, was er eigentlich wollte, worauf es ihm bei ge-

wissen Formulierungen in letzter Instanz ankam, bloß weil jene verschiedenen Konzeptionen beständig vermengt wurden. Er ist nicht das Opfer eines »Psittazismus« im Leibnizischen, durch Dugas wieder zu Ehren gebrachten Sinne geworden — denn die Bezeichnung »affektiver Zustand« für Gefühl war damals in Deutschland wohl kaum gebräuchlich —, aber er ließ sich durch die Verwandtschaft der Begriffe selbst auf Abwege locken. Einerseits in methodischem Interesse mit vollem Recht eine vorwiegende Achtsamkeit auf das ästhetische Objekt und dessen Beschaffenheit fordernd und anderseits ausgehend von der unbestreitbaren Tatsache, daß es affektfreie Schönheits- und Kunstwirkungen gibt, behauptete er die strenge Objektivität der ästhetischen Urteile, die gar nicht mit »Erregungen von Lust und Unlust« »vermischt« werden sollten, sowie das Vorhandensein gewisser ästhetischer Eindrücke, die mit solchen Urteilen beginnen, während einzelne seiner Schüler (Nahlowsky), wenn sie auch vielleicht nicht gerade selbst in den entgegengesetzten Irrtum verfielen und die Affekterregung als einen wesentlichen Bestandteil aller ästhetischen Impressionen ansahen, doch mittels einer zweideutigen Terminologie, indem sie von »gemütlicher Erregung« sprachen, wo sie einfach »Gefühl« meinten, diesen Irrtum begünstigten und seiner Entstehung in anderen Vorschub leisteten. Darum erscheint es als das unerläßlichste und dringendste Erfordernis für eine Untersuchung, welche das Verhältnis apollinischer und dionysischer, d. h. affektfreier und mit Affekterregung verbundener Kunstwirkungen klarlegen will, von vornherein zu bestimmen, in welchem Sinne das Wort »Affekt« gebraucht wird, und diesen Terminus gegen die Nachbarbegriffe scharf abzugrenzen.

In den folgenden Darlegungen wird »Affekt« stets für »Gemütsbewegung« in der gewöhnlichen Bedeutung dieses Ausdruckes genommen werden; auch eine schwache Gemütsbewegung wird daher ein »Affekt« heißen; von den Gefühlen oder Emotionen werden jedoch die Affekte insofern wohl unterschieden werden, als sie sich zu jenen wie das Besondere zum Allgemeinen, wie die Art zur Gattung verhalten. Ob einer solchen Nomenklatur die Zukunft gehört, läßt sich schwer voraussehen; gewiß aber ist sie heute nicht unstatthaft und wird sie noch eine Zeitlang ihre Vertreter finden. Die Affekte sind also nur eine spezielle Gruppe von Gefühlen. Und ohne auf die schwierige, überaus heikle Frage näher einzugehen, was denn wohl diese Zustände untereinander verbindet und sie eben als eine in sich abgeschlossene Gruppe in der Gesamtheit der emotionalen Erscheinungen kenntlich macht — eine Frage, deren Beantwortung für sich allein eine ganze lange Abhandlung erfordern würde —, kann man so viel mit Sicherheit behaupten, daß die Affekte unter denjenigen Emo-

tionen gesucht werden müssen, die schon der alte Hoffbauer »Seelengefühle« genannt und von denen er, wie oben erwähnt, die sinnlichen, »körperlichen« Gefühle ausgeschlossen hat. Sogar die Brentano-Schule verlangt das Hinzutreten eines »intellektuellen Prozesses« zur Empfindung, damit sich ein Affekt erzeugen könne; nur findet sie diesen Prozeß zunächst in dem psychischen Akte, der bei Brentano den Namen »Urteil« führt, und da ein solches »Urteil« (— freilich etwas von dem, was die übrigen Philosophen als Urteil bezeichnen, *toto coelo* Verschiedenes —) sich schon in der Sinneswahrnehmung betätigen muß, so beraubt sich diese Schule natürlich der Möglichkeit, das Kennzeichen festzuhalten, das sie selber bemerkt hat. Es gelingt ihr darum nicht, den Tatsachen gerecht zu werden; sie müht sich vergebens ab, einen Affektbegriff zu bilden, welcher den typischen, von aller Welt anerkannten »Gemütsbewegungen« entspricht und in seiner Ausdehnung wirklich auf diese beschränkt bleibt [1]). Gleichgültig, ob die Verschiedenheit von der bloßen Empfindungsemotion das einzige charakteristische Merkmal der Affekte vorstellt, jedenfalls ist also dieser Gegensatz zum sinnlichen Gefühl für die inhaltliche Bestimmung der Affektidee von fundamentaler Bedeutung. Die »Affekte« sind »Vorstellungsgefühle« nicht in dem Sinne, welcher sich an psychologische Fiktionen knüpft, sondern insofern, als die »Vorstellung«, ein höheres psychisches Gebilde, von der bloßen »Empfindung« getrennt werden muß.

Erwägt man aber nun die Natur der ästhetischen Emotion, bedenkt man, von welchen Gesichtspunkten aus die ästhetischen Gefühle in eine eigene Gattung zusammengefaßt worden sind, so wird man von vornherein die Möglichkeit einer Kreuzung der Begriffe zugeben, d. h. man wird zugeben, daß sich unter den ästhetischen Emotionen sowohl Affekte als nicht affektive Gefühlszustände finden. Die richtig verstandene Bestimmung der Interesselosigkeit ist gewiß kein Grund, jegliche Affekterregung aus dem Bereiche des ästhetischen Lebens auszuschließen. Sind doch die Affekte selber zum großen Teil »uninteressiert« und bedeutet doch das »Interesse«, welches man mit Grund

[1]) Wie die Brentanosche Urteilslehre ganz untauglich ist zur Orientierung in der Mannigfaltigkeit der Gefühlserscheinungen, wie sie vielmehr alles verdirbt, worauf man sie anzuwenden sucht, das beweist schlagend die neuere Literatur der Schule. Stumpf verknüpft den Affekt mit dem »Urteil« und rechnet deshalb die ästhetischen Gefühle zu den Affekten; österreichische Brentano-Schüler verknüpfen ihre sogenannten »Wertgefühle« in der nämlichen Weise mit dem »Urteil« und stellen aus eben diesem Grunde die ästhetischen Emotionen als »Vorstellungsgefühle« den »Wertgefühlen« schroff gegenüber. Kann die heillose Willkür, welche der Urteilsbegriff Brentanos in die Auslegung der Gefühlstatsachen bringt, greller und drastischer illustriert werden?

dem ästhetischen Verhalten entgegensetzen kann, alles eher als einfach Ergriffensein des Gemütes, so daß Interesselosigkeit etwa mit Affektlosigkeit identifiziert werden dürfte! Umgekehrt aber ginge es auch nicht an, das ästhetische Gefühl nur in Affekten bestehen oder nur auf der Grundlage von Affekten zu stande kommen zu lassen. Eine solche Auffassung würde eben durch die Beziehung zwischen Affekten und sinnlichen Gefühlen, wie sie im vorangehenden konstatiert wurde, schon in dem Augenblicke unmöglich gemacht, wo man sicher erkannt hätte, daß unter den ästhetischen Emotionen auch rein sinnliche Gefühle vorkommen. Und dieser Erkenntnis wird man in der Tat nicht gut ausweichen können; sie drängt sich unabweisbar jedem auf, der eine tiefere Einsicht in den Begriff des Ästhetischen gewonnen hat. Die englische Psychologie scheint in der Herausarbeitung der wesentlichen Merkmale dieses Begriffes ganz besonders glücklich. Indem sie aber die Entbehrlichkeit für den Vollzug der vegetativen Funktionen, also für die Lebenserhaltung, sodann die Freiheit von peinlichen oder widerwärtigen Vorläufern, Begleit- und Folgeerscheinungen und endlich ein derartiges Maß von Teilbarkeit, daß viele Personen zu gleicher Zeit an dem ästhetischen Genusse teilhaben können, als die fraglichen Merkmale festsetzt, schafft sie auch schon volle Klarheit darüber, daß die Absonderung der ästhetischen Region hauptsächlich und zu allererst in der Sphäre der sinnlichen Gefühle vor sich geht, daß mithin einzelne dieser Gefühle jedenfalls zu den ästhetischen gerechnet werden müssen. Und zwar sind es nach jener Charakteristik, die Bain geboten hat und von welcher sich James Sullys Kennzeichnung der in Rede stehenden Emotionen bloß durch die Reihenfolge der Merkmale — das zweite Kriterium erscheint bei ihm als erstes — unterscheidet, — es sind die mit Gesichts- und Gehörseindrücken verbundenen Gefühle, deren ästhetische Natur sich so sehr von selbst versteht, daß sie kaum ausdrücklich zugestanden zu werden brauchte. Tatsächlich aber haben Bain und Sully es mit bestimmten Worten gesagt, daß sie das Angenehme der höheren Sinne nicht nur als ästhetisch Wohlgefälliges, sondern, ganz wie Plato gelegentlich tat, als das eigentliche, gleichsam primär Ästhetische betrachten, während Spencer, der sich vor allem an die Unabhängigkeit des ästhetischen Genusses von Zwecken, die nicht im Genusse selbst liegen, und an die daraus entspringende Verwandtschaft mit dem Spiele, also an dasjenige hält, was die deutsche Ästhetik teils als »Interesselosigkeit«, teils als »Unmittelbarkeit« bestimmt hat, folgerichtigerweise auch selbst Gefühle der niederen Sinne unter Umständen den ästhetischen Charakter annehmen läßt. Verschiedene ästhetische Emotionen sind demnach ohne Frage sinnlicher Art, und es tut hier, für die Absicht dieser Erörterung, nichts zur Sache,

ob sie es auch nach der allerstrengsten, exaktesten Auffassung sind, d. h. ob sich das ästhetische Gefühl schon an die elementare Empfindung knüpft oder ob, wie Kant und Herbart wollten und wie auch einige Häupter der wissenschaftlichen Philosophie der Gegenwart, z. B. Wundt und Jodl, behaupten, erst aus Kombinationen der Stücke des Empfindungsinhaltes, mithin aus höheren psychischen Gebilden das ästhetische Wohlgefallen entsprießt. Unstreitig sind es mit dem Sinneseindruck verschmelzende und darin aufgehende, keiner davon gesonderten Vorstellung bedürfende Gefühle, »Genüsse des Auges und des Ohres«, welche im Bereich der ästhetischen Emotionen einen breiten und wichtigen Raum einnehmen. Da nun aber derartige Genüsse mit Affekten offenbar nichts zu tun haben, da auch das Ordnen des Empfindungsinhaltes in Formen oder das Erfassen gewisser Beziehungen in dem elementaren sinnlichen Material zwar wohl die Erhebung des Inhaltes auf eine höhere Stufe der Bewußtseinsfunktionen bedeuten, aber keinerlei affektives Moment hinzubringen würde, so scheint das Vorhandensein affektfreier ästhetischer Wirkungen erwiesen und damit der Plan dieser Studien gerechtfertigt. Das Verhältnis der apollinischen zur dionysischen Kunst darzulegen, wenn die erstere eine Kunst sein soll, die keine Affekte wachruft, ist dann nicht ein vergebliches, an sich undurchführbares Unternehmen, über das im vorhinein der Stab gebrochen werden müßte. Die Frage ist nur die, ob der indirekte Beweis, welcher hier erbracht wurde, Stich hält, ob sich nicht vielleicht dennoch auf anderem Wege zeigen läßt, daß die ästhetischen Gefühle Affekte sind, sei es Formen eines Affekts eigener Art, sei es Manifestationen einer der wohlbekannten, von altersher unterschiedenen Gemütsbewegungen, so daß einfach der Begriff des Affektes, der Gemütsbewegung zu ändern und die Verschiedenheit vom sinnlichen Gefühl aus seiner Definition zu entfernen wäre. Auf diese Frage, die, wie man sieht, zwei Probleme in sich schließt, soll der nächstfolgende Teil dieser Untersuchung antworten.

VI.

Von Form und Formung in der Dichtkunst.

Von

Theodor Poppe.

1.

Es erscheint zweckmäßig, zwischen der ästhetischen und der technischen Form eines Kunstwerks zu unterscheiden, da die Unterlassung dieser logischen Trennung immer wieder zu Mißverständnissen in der ästhetischen Diskussion und zu theoretischen Unklarheiten führt.

Unter der ästhetischen Form eines Kunstwerkes ist zu verstehen seine Daseinsweise in der geistigen Tätigkeit dessen, der das Kunstwerk erlebt, also seine Existenz in der Phantasie des Erlebenden. Die ästhetische Form hat demnach zwar selber keine materielle Existenz, wohl aber gewisse materielle Voraussetzungen. Und zwar ist die technische Form der Inbegriff aller der Bedingungen, die die materielle Existenz des Kunstwerkes ausmachen. Wie ersichtlich, ist hier der Begriff des Technischen in der Kunst über seinen allgemein angenommenen Umfang hinausgedehnt. Die technische Form liefert kurzgesagt alle Daten zur Erzeugung der ästhetischen Form; sie ist die geprägte Erscheinung, die der Phantasie zum Vollzug des Erlebnisses den Anstoß und die Stützpunkte gibt. Nur durch die technische Form ist die Existenz verschiedener Künste bedingt. Denn ihre Bedeutung für das Kunstwerk liegt eben darin, daß sie die in allen Künsten prinzipiell gleiche ästhetische Form nach einer einzelnen Seite hin betont, daß sie die Phantasie mit ihrem virtuellen Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten, also an Klang-, Farben-, Linien-, Bewegungs-, Sprachvorstellungen, an einer einzelnen dieser miteinander verflochtenen Möglichkeiten packt und von da den Zugang zu einem Kunsterlebnis erschließt.

Es gibt schon länger eine andere Unterscheidung in Dingen der »Form«, die besonders in der Poetik seit Scherer und Dilthey vielfach gebraucht wird, die Scheidung zwischen innerer und äußerer Form. Bekanntlich ließen beide Gelehrte sich gleichzeitig durch die von Steinthal besorgte Ausgabe der sprachphilosophischen Werke Wilhelms von Humboldt aus dem Jahre 1884 anregen. Bei flüchtigem Zusehen könnte

man geneigt sein, die ästhetische mit der inneren, die technische mit der äußeren Form zu identifizieren. Handelte es sich nur um sprachliche Vereinfachung, so ließe sich gegen die Identifikation nichts einwenden. Indessen ist der Begriff der inneren Form bis heute noch ein schwankender geblieben und kann es nicht anders sein, solange man nicht übereinkommt, ein bestimmtes Innerhalb und Außerhalb festzulegen. Ich für meinen Teil habe in einer früheren Schrift über Friedrich Hebbel und sein Drama den Begriff der inneren Form festzulegen gesucht für die Anfangsphase des künstlerischen Schaffens, d. h. auf die mit der Macht einer Offenbarung ins Bewußtsein des Dichters beziehungsweise des Künstlers getretene Erscheinung des zu verwirklichenden Kunstwerkes, also auf die erste Vision des Kunstwerkes in der Phantasie seines Schöpfers. Andere gebrauchen den Begriff der inneren Form anders. Jedenfalls aber hat es keinen Sinn, an einem Kunstwerk selbst von einem Innen und Außen zu reden. Hier ist eines das andere. Das fordert freilich leicht zu mystischen Scheidungen heraus.

2.

Die ästhetische Form eines Kunstwerkes, die nach dem Ausgeführten ein psychologischer Wert ist, ein seelisches Gebilde, ist bei ein und demselben Kunstwerk nicht immer gleich und von gleichem Wert. Der Standpunkt dessen, der sich mit dem Kunstwerk beschäftigt, wird bedeutsam für die ästhetische Form.

Ich zähle die drei möglichen Hauptfälle, denen sich noch ein vierter Spezialfall angliedern läßt, im einzelnen der Reihe nach auf. Der eine der drei Fälle ist bedingt vom Standpunkt des Produzierenden, die beiden anderen vom Standpunkt des Rezipierenden, während der vierte eine Komplikation beider Standpunkte bedeutet.

1. Die Form seines Werkes ist für den Künstler das Ergebnis, der Niederschlag, der Ausdruck einer geistigen Tätigkeit, der als Ziel eine mehr oder minder klare Vorstellung, ein geistiges Bild des zu fixierenden Werkes voranleuchtete. Ribot[1]) nennt dieses Einheitsprinzip, dieses Attraktionszentrum, diesen Stützpunkt des ganzen Werkes der schöpferischen Phantasie d. h. einer subjektiven Synthese, die sich zu objektivieren strebt, das »Ideal«. Die ästhetische Form erscheint hier in Wahrheit von innen gesehen, was wohl die oben angeführte Bezeichnung »innere Form« für diesen Teilfall rechtfertigen könnte.

2. Jemand nimmt das Kunstwerk zum ersten Male in sich auf. Die Form des Werkes entfaltet sich in seiner Phantasie. Alle formalen Bestandteile d. h. alle Träger des ästhetischen Inhaltes wirken, sich

[1]) Die Schöpferkraft der Phantasie *(L'imagination créatrice)*, Bonn 1902, S. 56 f.

gegenseitig bedingend, stützend und fördernd, zusammen zum Zustandekommen des ästhetischen Eindruckes und Genusses. Form, Eindruck, Genuß sind Worte, die ein und denselben Vorgang von verschiedenen Seiten berühren. Dieser zweite Fall zeichnet sich vor den anderen dadurch aus, daß hier recht eigentlich die Form am Inhalt und der Inhalt an der Form entsteht. Die Form genießt hier den psychologischen Vorzug der Erstmaligkeit und daher auch der Einzigartigkeit und besonderer Frische. Die seelische Verfassung des Genießenden dem Werke gegenüber ist in den einzelnen Stadien seiner apperzeptiven Tätigkeit eine andere, als sie bei der ersten und den weiteren Wiederholungen des Apperzeptionsvorganges sich ergibt.

3. Diese Wiederholungen der Aufnahme des Kunstwerkes sind nun im dritten Fall zusammengefaßt. Der Aufnehmende tritt bereits mit einer Vorstellung von dem aufzunehmenden Werke an dieses heran. Er wird jetzt in die Lage gesetzt, den ersten Eindruck am zweiten (und den folgenden) zu kontrollieren, zu berichtigen, zu vertiefen. Dieser dritte Fall hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem ersten: was dort die innere Form genannt wurde, ist hier die bei der ersten Aufnahme erzeugte Vorstellung, sind die Erinnerungsbilder im Geiste dessen, der jetzt das Kunstwerk und damit seine Form wieder vor sich entstehen läßt. Diese Ähnlichkeit rechtfertigt freilich noch lange nicht die Bezeichnung »innere Form« auch für diese Erinnerungsbilder, was einige zu glauben scheinen. Dieser dritte Fall ist es auch, der zumeist den theoretischen Erwägungen über die Form des Kunstwerkes ausgesprochen oder unausgesprochen zu Grunde liegt. Die Klarheit solcher theoretischer Erwägungen muß aber naturgemäß leiden, wenn man zwischen den angeführten drei Fällen willkürlich hin und her schwankt.

4. Als ein vierter und besonderer Fall hat es zu gelten, wenn der Künstler selbst sich als Aufnehmender zu dem früher geschaffenen Werke zurückwendet und sich dessen Form wieder gegenwärtig macht. Dabei mag er vielfach in die peinliche Lage kommen, sein Wollen an seinem Vollbringen messen zu müssen. Der erste und der dritte Fall greifen ineinander.

Auf die ästhetische Form im ganzen, ohne die hier vorgenommene Sonderung, richten sich alle Auseinandersetzungen über Illusion, Einfühlung, Lebendigkeit in der Kunst. Diese Erklärungsprinzipien wollen die Tatsache treffen, daß beim naiven Kunsterleben Kunstwerk und Mensch nicht einander gegenüberstehen, sondern in der Phantasie dieses Menschen ein gemeinsames, zusammengeschmolzenes Leben führen. Auf die ästhetische Form richten sich insbesondere auch die Ausführungen von Th. A. Meyer (im Archiv f. system. Philos. NF, Bd. X

Heft 3), namentlich soweit sie die Gesetze des allgemeinen Formschönen untersuchen. Ist aber die ästhetische Form durch das Wesen der menschlichen Phantasietätigkeit bedingt, so ist die technische Form abhängig von den Kunstmitteln, die den einzelnen Künsten als Phantasiereize zur Verfügung stehen.

3.

Der Vorteil, den die Unterscheidung zwischen ästhetischer und technischer Form bietet, wird erst recht sichtbar, wenn man die Erörterungen über die Form in dieser oder jener Kunst ins Auge faßt. Erst nach dieser Unterscheidung wird es selbstverständlich, daß man etwa bei einem Vergleich zwischen bildender Kunst und Dichtkunst nur die ästhetische Form als das einzig Vergleichbare erörtern kann — die ästhetische Form als das so oder so modifizierte Phantasieerlebnis, das sich auf äußere Anregungen hin nach den Gesetzen ein und derselben Phantasie abspielt. Unfruchtbar muß der Vergleich bleiben, sobald das Interesse an der technischen Form hängen bleibt, da eben die Kunstmittel der einen und der anderen Kunst schlechterdings nichts Vergleichbares bieten. Und unfruchtbar bleibt auch die Diskussion, wenn bei »Form«-fragen der eine Unterredner die ästhetische, der andere die technische im Sinn hat. Dabei muß es zu schiefen Analogien kommen.

Dieser Gefahr ist denn auch Riehl in seinen Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst[1]) nicht entgangen. Er knüpft hier ohne weiteres an die Voraussetzungen an, die Adolf Hildebrand in seiner vielbeachteten Schrift über das Problem der Form in der bildenden Kunst gegeben hatte, ohne vorher zu prüfen, welchen Gesichtspunkt der Form innerhalb seiner Kunst der Künstler betonte. Hildebrand handelt von der Objektivierung der sogenannten »inneren Form« durch die Ausdrucksmittel der Plastik, er handelt mit anderen Worten von der technischen Form in der Plastik, die als Herstellung des »räumlichen Fernbildes« das Problem für den Künstler bildet. Aus einem gewissen Analogiebedürfnis heraus und im Bann der Anschauungsweise Hildebrands ging Riehl über die Erörterung der Darstellungsmittel in der Dichtkunst hinweg und setzte einfach als Analogon für die Poesie das »zeitliche Fernbild«. Dabei nahm er eine Betrachtungsweise unbedenklich hin, die von Vischer und E. von Hartmann vertreten und neuerdings von dem schon genannten Meyer (»Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig 1901«) mit besonderem Nachdruck bekämpft

[1]) Vierteljahrsschrift f. wissensch. Philos. 21. Jahrg. S. 283—306; 22. Jahrg. S. 96 bis 114.

worden ist[1]) — eine Betrachtungsweise, die Riehl veranlaßt zu sagen, daß auch die Poesie eine bildende Kunst sei, daß sie dem inneren Sinn Bilder der Dinge, Bilder der Handlungen vorführe. Also auch für Riehl ist wie für die genannten älteren Ästhetiker das Darstellungsmittel der Poesie, die Sprache, das Vehikel zur Erzeugung innerer Anschauung, und er hält somit die Sprache mit ihren psychophysischen Eigenschaften für einen recht untergeordneten Wirkungskoeffizienten im ästhetischen Eindruck des poetischen Kunstwerkes. Angenommen auch, die Poesie komme zur Erweckung innerer Bilder, zur Bildwirkung ihrer Gegenstände, so müßte die Hauptfrage doch lauten, wie die Poesie dies nicht etwa trotz, sondern gerade mit ihrem Darstellungsmittel, dem sukzessiven Wort, zustande bringt.

Riehl unterschätzt den Vorteil, in dem der nüchtern seine Kunst im Auge haltende Künstler sich befindet, und sucht ihn nicht wett zu machen durch umso schärfere Beobachtung des poetischen Kunstwerkes. Vielmehr geht er darüber hinaus, er reflektiert und phantasiert. Sein Objekt ist dabei Phantasie und Erinnerung. »Der Dichter schöpft die Bilder, die er auf die Phantasie des Hörers, des Lesers überträgt, aus seiner eigenen Phantasie. Die Phantasie aber ist der Erinnerung verwandt, und die Gesetze und Eigenschaften der Erinnerung sind zugleich Gesetze und Eigenschaften der Phantasie« (a. a. O. 22, S. 97). Riehl substituiert also einfach der Phantasie die Erinnerung und operiert nun mit dem, was er Erinnerung und Erinnerungsvorstellungen nennt, weiter. Das muß vom psychologischen Standpunkt entschiedene Bedenken erregen. Die geistigen Vorgänge, die mit jenen beiden Namen bezeichnet werden, sind freilich miteinander verwandt — das ist eben ihre Verwandtschaft als geistige Vorgänge, als seelische Leistungen, aber was die beiden Namen als Bezeichnungen für besondere Erscheinungen erst rechtfertigt, muß doch wohl auch in dem besonderen Charakter, im Unterscheidenden der »verwandten« Erscheinungen liegen. Mit Wortaberglauben kommt man nicht weiter. Hätte Riehl dies Unterscheidende ins Auge gefaßt, so wäre ihm zweifellos das Bedenkliche seiner Aufstellungen offenbar geworden. Freilich hätte dann die Analogie nicht so reinlich gestimmt. So aber wendet er sich dem »Zauber der Erinnerung« zu, der »die Wirkung der zeitlichen Ferne« sein soll. Hier tritt der Analogismus in Wirkung. Hildebrand hatte vom »räumlichen Fernbild« geredet. Riehl wird vom »zeitlichen Fernbild« reden. »Die Erinnerungsvorstellung ist das zeitliche Fernbild.« — »Der Dichter geht bei seiner Darstellung vom Fernbild

[1]) Auch Rötteken (Poetik I, München 1902) und Dessoir (Anschauung und Beschreibung, Arch. f. system. Philos. X, 20 ff.) bewegen sich in dieser von Meyer eingeschlagenen Richtung.

der Erinnerung aus, er hält die Erscheinungsweise des Erinnerungsbildes in seiner Darstellung fest und gibt auch den Gegenständen, die seine Phantasie frei schafft, den Charakter eines solchen Bildes« (a. a. O., 22, S. 99 u. 100).

Damit wird im Grunde der eigentliche Sachverhalt direkt umgekehrt. Was nämlich Riehl von der Erinnerungsvorstellung aussagt, daß sie nämlich »jederzeit anschaulich oder konkret ist« (S. 97), daß sie das Wesentliche »in klarster Anschaulichkeit« (S. 106) festhalte, das gilt der psychologischen Auffassung gerade für die Phantasievorstellungen oder Phantasiebilder. Der augenfälligste äußere Unterschied der Phantasie- und der bloßen Erinnerungsbilder liegt, wie Wundt[1]) zeigt, eben hierin begründet. »Er besteht darin, daß jene in ihrer Klarheit und Deutlichkeit wie auch meist in der Vollständigkeit und Stärke ihres Empfindungsinhaltes den unmittelbaren Sinneswahrnehmungen näher stehen als diese.« Es ist völlig durchsichtig, wieso Riehl auf die Erinnerungsvorstellungen verfallen mußte. Da es ihm notwendig erschien, neben das räumliche Fernbild Hildebrands ein zeitliches Fernbild zu stellen, so konnte er schlechterdings nicht von Phantasievorstellungen reden, die ja in Bezug auf die erlebende Persönlichkeit durchaus nicht irgendwie zeitlich orientiert sind. Wohl aber beziehen sich Erinnerungsvorstellungen auf ein vergangenes Erleben, man hat also ein gutes Recht, dabei von einer »zeitlichen Ferne« zu reden.

Eine verlockende Beweiskraft scheint die Meinung Riehls zu bekommen durch den Hinweis auf die Tatsache, dass sich in der unmittelbaren Empfindung einer Leidenschaft kein Lied von der Seele des Dichters löse (S. 104). »Der lyrische Dichter gibt nicht den Eindruck der unmittelbar empfundenen, sondern den Eindruck der in der Erinnerung nachempfundenen Erregung wieder; er stellt die Affekte nicht so dar, wie sie bei ihrem wirklichen Auftreten im Gemüt erlebt werden, sondern wie sie in der Erinnerung erscheinen — er stellt sie in ihrem zeitlichen Fernbilde dar« (ebenda). Lust und Leid müßten vergangen sein, ehe sie im Liede neues Leben empfangen könnten. Aber der Grund ist doch wohl ein anderer. Der Dichter findet keine Worte, weil das aufwühlende Erlebnis ihm eben sozusagen »die Stimme verschlägt«. Genau so wird jeder andere Künstler bei vollster und tiefster Erfaßtheit seiner ethischen Persönlichkeit seine ästhetischen Interessen im eigentlichsten Sinne dahingestellt sein lassen. Höchste Lust und noch mehr höchstes Leid können bekanntlich bei vielen Menschen nicht nur eine partielle Ohnmacht, sondern sogar eine »Ohn-

[1]) Grundriß der Psychologie (Leipzig 1896) S. 307. — Über die Beschaffenheit der Erinnerungsvorstellungen, ebenda S. 289 f.

macht« in der prägnanten Bedeutung des Wortes herbeiführen. »Die augenblickliche Erregtheit des Innern, die gegenwärtige, leidenschaftliche Stimmung des Gemüts«, von der Riehl redet, schafft sich nicht im Liede ihr dichterisches Gegenbild, weil der Dichter eben die Herrschaft über die Richtung seines Willens verloren hat. Im übrigen aber ist es, wenn nicht irgendwelche besondere Motive des Ausdrucks ihn bestimmen, gerade sein Bemühen, unter der Kontrolle seines Bewußtseins d. h. seines künstlerischen Wollens sich in die Aktualität des auszudrückenden Gefühls, der Erregtheit und Leidenschaft hineinzusteigern, um »echt« zu wirken. Und dazu stehen ihm bestimmte, in der Eigenart seiner Kunst begründete Mittel zu Gebote.

Was will denn der Dichter als Künstler? Er will, ganz allgemein gesprochen, Erlebnisse in Worte fassen. Durch Wahl der bezeichnendsten und ausdrucksvollsten Worte und Wortfügungen will er das Erlebnis in die Frische und Klarheit hineinheben, die es durch den sprachlichen Ausdruck überhaupt erreichen kann. Diese Frische und Klarheit wird natürlich niemals die des realen Erlebnisses sein, sondern eben eine »ästhetische«. D. h. sie wird gereinigt sein von den Brechungen und Durchkreuzungen, die der Zusammenhang mit dem realen Leben an dem Erlebnis vollzieht. Und eben darum kann auch die Poesie, wie Riehl (a. a. O., 22, S. 104) sehr richtig bemerkt, den Eindruck des Lebens übertreffen.

Indessen, Riehl sucht seine Meinung kugelfest zu machen durch die Beschwörung gewichtiger Autoritäten. Er nennt Home, der zwischen realer Gegenwart und idealer Gegenwart unterschieden habe, »die sich so zueinander verhalten, wie ein Objekt der Wahrnehmung zu dem ihm entsprechenden Erinnerungsbilde« (S. 100). Home erkläre, die Kunst habe es mit der idealen Gegenwart zu tun. Riehl führt ferner einen Brief Schillers an Goethe (26. Dez. 1797) an und hebt aus ihm den Satz hervor: »Die Dichtkunst, als solche, macht alles Gegenwärtige vergangen und entfernt alles Nahe, und so nötigt sie den Dramatiker, die individuell auf uns eindringende Wirklichkeit von uns entfernt zu halten und dem Gemüt eine poetische Freiheit gegen den Stoff zu verschaffen.« Auch in der Vorrede zur »Braut von Messina« findet Riehl eine Anspielung auf den nämlichen Gedanken, wenn Schiller sagt, daß die wahre Kunst in dem Menschen eine Kraft »erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als roher Stoff auf uns lastet, in eine objektive Ferne zu rücken«. Schließlich wird auch Otto Ludwig herangezogen, der sagte: »Die Poesie verfährt nach den Gesetzen der Erinnerung«.

Nach meiner Auffassung liegt in diesen Aussprüchen durchaus nicht das, was Riehl in ihnen findet. Sie erscheinen sofort in einem ande-

ren Lichte, wenn man sich vergegenwärtigt, daß es sich dabei nicht um Formprinzipien einer speziellen Kunst, sondern um das Prinzip der Kunst überhaupt handelt, nämlich um das Losgelöstsein der Kunst vom Wirklichkeitszusammenhang, in den wir als wollende und handelnde Menschen verflochten sind. Diese Loslösung geschieht für die Poesie durch die Sprache. Die Wirklichkeit, wie sie mich sinnlich affiziert, wird in Worte umgeformt. Während die Worte angesichts der Wirklichkeit nur Diener zur Verständigung über den sinnlichen Eindruck sind, erhebt die Dichtkunst sie zu Herren, denen nichts »Wirkliches« zur Seite steht, die vielmehr die Vorstellungswelt jedes einzelnen auffassenden Individuums sich zum Diener machen.

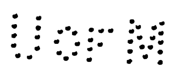
Um es kurz zusammenzufassen: Riehl übersieht, daß die Eigenart der Poesie nur in der eigentümlichen psychologischen Beschaffenheit und Wirkungsweise der Wortvorstellungen liegt.

4.

Untersuchungen über die Form in der Dichtkunst müssen sich also notwendig, da schon das Thema allgemein ästhetische Erörterungen ausschließt, auf die technische Form erstrecken, und die erste Bedingung wird sein, auf alles noch so geistreiche Analogiespiel zu verzichten.

Um einiges zur Erkenntnis dieser technischen Form beizutragen, will ich im folgenden die Aufmerksamkeit zuerst auf den Vorgang der poetischen Formung, alsdann auf das besondere Darstellungsmittel der Poesie, auf die Sprache und ihre eigentümliche Wirkungsweise, richten.

Zunächst erhebt sich die Frage nach dem Stoff in der Dichtkunst. Die bildende Kunst findet ihren Stoff in der räumlichen Beschaffenheit und Bezogenheit der Naturdinge im weitesten Sinne, die Plastik insbesondere im animalischen Organismus. An diesen Substraten vollzieht sie die Formung d. h. sie stellt eine Ausdruckseinheit her. Nicht in demselben Maße ist für die Dichtkunst ein bereits objektiv in sich geschlossenes Substrat vorhanden. Das »volle Menschenleben«, in das der Dichter hineingreifen soll, bietet ihm nur zusammenhangslose Tatsachen. Der Dichter nimmt teil an der allgemein menschlichen Bedingtheit, die Wirklichkeit nur fragmentarisch erfassen zu können. Die Wirklichkeit ist ohne Anfang und ohne Ende gegeben, ihr Erleben bedeutet ein Ineinandergleiten der einzelnen Momente. Diese Daten der Sinnlichkeit und die seelischen Reaktionen auf sie fluten und branden, bildlich gesprochen, um den Leuchtturm des Bewußtseins, das seiner Beschaffenheit nach nur befähigt ist zu einer sprunghaften, lückenhaften

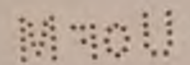


Apperzeption [1]. Das Bewußtsein findet in den wahrgenommenen Momenten an sich keinen inneren Zusammenhang, kein leitendes und verbindendes Prinzip. Wollte der Dichter ein »Bild« des Lebens, dieser wogenden Wirklichkeit geben, was man ihm so gern in die Schuhe schiebt, so wäre er sehr bald zum Eingeständnis seiner Hilflosigkeit und Ohnmacht gezwungen. Jeder Versuch der Nachbildung scheitert an der Unzulänglichkeit der Mittel. Und schon indem er einer solchen Nachbildung einen Anfang gibt, trägt er die Subjektivität eines »Gesichtspunktes« hinein. Indessen, der Dichter will auch gar keine Nachbildung in diesem Sinne geben. Er sieht vielmehr, ehe er die eigentliche dichterische Arbeit beginnen kann, in das zusammenhangslose Erleben der Wirklichkeit erst einen Zusammenhang hinein.

Was dem Maler und dem Bildhauer mit einer relativen Geschlossenheit bereits gegeben ist, um an ihm sein Wollen zur Erscheinung zu bringen, das muß der Dichter sich erst herstellen. Der Stoff des Dichters besteht in einem begrenzten, d. h. von einem Anfang zu einem Ende führenden gedankenhaft-gefühlsmäßigen Zusammenhang, den er aus der fragmentarisch erfaßten Wirklichkeit herausliest, in sie hineinsieht, aus ihr konstruiert, in ihr erkennt. Dieses Sehen, Erkennen, Konstruieren eines Zusammenhanges der bezeichneten Art ist die erste Erfindung des Dichters, die als solche alle jene verschiedenen Bestimmtheiten und Charakterzüge einer geistigen Erfindung verkörpern kann, von denen Paulhan [2] im einzelnen redet. Wenn Schiller gelegentlich (an Goethe, 15. Sept. 1797) »von dem Begriff der absoluten Bestimmtheit des Gegenstandes« spricht, so zielt er auf den Begriff des hier in Rede stehenden »Zusammenhangs«.

Die Schwierigkeiten der Erfindung seines Zusammenhangs kann sich der Dichter übrigens beträchtlich erleichtern, wenn er von bereits vorhandenen Verdichtungen der Wirklichkeit, wie sie der menschliche Geist vorgenommen hat, ausgeht, beziehungsweise von älteren »Erfindungen« (Mythus, Märchen, Sage). Hier ergibt sich auch der Wert der Geschichte, der Vergangenheit für die Poesie — ein Wert, den Riehl [3] seiner Fiktion des »zeitlichen Fernbildes« zu gute hält. Die in den Aufzeichnungen bereits umgeformten Tatsachen der Geschichte, diese fixierten Einzelmomente einer abgelaufenen Wirklichkeit haben für die Dichtung im wesentlichen den gleichen Wert, wie die Verdichtungen und Erfindungen, von denen soeben die Rede war. Es sind Merkpunkte und Richtlinien, die frühere Generationen in dieser oder jener Absicht aus der ganzen verwirrenden Fülle realen Lebens

[1] S. auch Dessoir, a. a. O. S. 22.
[2] *Psychologie de l'invention* (Paris 1901).
[3] A. a. O. 22, S. 104 f.



herausgehoben haben und die nun den Späteren als Hilfsmittel der Orientierung dienen. Für die Gegenwart ist diese Arbeit geistiger Objektivierung noch nicht vollbracht und kann in ihr auch nicht vollbracht werden. Umso schwieriger ist es für den Dichter, aus der Gegenwart seine Zusammenhänge herauszunehmen, da hier jene Arbeit von ihm allein geleistet werden muß. In diesem Fall »liegt« es ihm besser, für seine individuellen geistigen Tendenzen d. h. für bestimmte außerkünstlerische Interessen Illustrations- und Beweismaterial von durchschnittlichem Wert aus der Gegenwart zu entnehmen. Im übrigen haben wir aber doch im verflossenen Jahrhundert einiges gelernt, so daß wir den von Riehl zitierten Satz Grillparzers nicht in seiner ganzen Bestimmtheit unterschreiben müssen: »Die Gegenwart ist nie poetisch, weil sie dem Bedürfnis dient.« Sie ist vielmehr genau in dem Maß poetisch, als die Kraft des Dramatikers und Erzählers — von diesen ist hier die Rede — reicht, poetische Zusammenhänge zu erfinden.

In welcher Weise ist nun diese erste Erfindung, der gedankenhaft-gefühlsmäßige Zusammenhang in der Phantasie des Dichters verkörpert? Selbstverständlich als Gedanke, sagen die einen, während die Vertreter der »Bilderpoetik«, wie ich sie nennen möchte, es durchaus nicht selbstverständlich finden werden. Bis zu einem gewissen Grade können sowohl diese wie jene recht haben. Wäre freilich der gedankenhaft-gefühlsmäßige Zusammenhang lediglich als ein, wenn auch mehrgliedriger Gedanke repräsentiert, so wäre es offenbar das Einfachste, diesen Gedanken kurzweg auszusprechen, die Gesamtvorstellung in einem oder einigen wenigen Sätzen niederzulegen. Die Aufblähung und Aufbauschung zu einem poetischen Ganzen müßte dann zum mindesten als ein sehr merkwürdiges Beginnen erscheinen. Nun mag die Repräsentation durch einen Gedanken allerdings vorkommen. Die ältere Ästhetik hat einen solchen Gedanken wohl auch als die Idee des Ganzen bezeichnet. Es ist anzunehmen, daß, wie der das Kunstwerk Aufnehmende sich als Zeichen für das Kunstwerk eine Abstraktion bilden kann, so auch der Dichter in einzelnen Fällen das von ihm Auszudrückende sich abstrakt verdichten lassen und die abstrakte Verdichtung zu einem Gedanken als vorläufige Stellvertretung des Ganzen gelten lassen kann. Aber das ihm vorschwebende Ganze wird durch die Stellvertretung nicht oder nicht wesentlich berührt und verändert.

Nun gibt es bekanntlich auch andere Weisen der Stellvertretung, nämlich die durch Symbole und zwar in erster Linie Farben. Ob auch Klänge in dieser Weise vorkommen und ob sie in gegebenen Fällen die gleiche Bedeutung haben, entscheide ich hier nicht. Der gedankenhaft-gefühlsmäßige Zusammenhang verdichtet sich also im Bewußtsein

des Dichters symbolisch zu einer Farbe oder Farbenkonstellation, der die Aufgabe einer Richtlinie oder eines Orientierungspunktes während der speziellen dichterischen Arbeit zukommt. Ich erinnere an Otto Ludwig und Hebbel. Hierher gehören auch die Angaben, die Flaubert den Goncourts [1]) machte, wonach er in »Salammbô« etwas Purpurnes machen und in »Madame Bovary« den Ton des schimmligen Grau der Kellerasseln festhalten wollte. Also auch hier Stellvertretung für den auszudrückenden gedankenhaft-gefühlsmäßigen Zusammenhang.

Die Frage, wie er denn nun an sich dem Dichter »vorschwebt«, im Bewußtsein des Dichters gegenwärtig ist, ist damit noch nicht erledigt. Die Redensart, daß er als »Bild« in allgemeinen großen Zügen vor der Phantasie des Dichters steht, scheint mir eine Metapher, die eher geeignet ist den Sachverhalt zu verdunkeln als in der Untersuchung weiterzuführen.

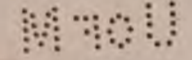
Vergegenwärtigen wir uns zunächst, wie etwa der Maler das, was ihm Ausdrucksbedürfnis geworden ist, in seinem Bewußtsein oder in seiner Phantasie hat. Er sieht in der Tat — sieht mit dem geistigen Auge bildhafte Momente, wie sie ihm in der Welt der Sichtbarkeit überhaupt geboten sind und geboten werden können. Sein Farben- und Formengedächtnis liefert ihm das Material, an dem seelische Werte in Erscheinung treten sollen. Bei der Entstehung der »Iphigenie« von Anselm Feuerbach sehen wir z. B. in lehrreicher Weise, wie erst nach längerem Suchen und Tasten in der intuitiven Phantasie das Ausdrucksbedürfnis mit den gesuchten optischen Formen zusammenschmilzt. Neben dem »vollständigen Verfahren« Feuerbachs steht die im »abgekürzten Verfahren« vor sich gehende Bilderfindung Böcklins, von der Flörke [2]) interessante Einzelheiten gibt. Damit sind nämlich nach Ribot [3]) die beiden Hauptverfahren bezeichnet, in denen »der psychologische Mechanismus der Schöpfung« sich abwickeln kann.

Der Intensität der Gesichtsvorstellungen, wie sie die malerische Phantasie aufweist, bedarf der Dichter nicht. Ja sie kann ihm schädlich sein, sofern hinter der Deutlichkeit eines vorgestellten Bildes mit all seinen optischen Bestimmtheiten die Wortvorstellungen verschwinden können, die doch der optischen Vorstellung als Ausdruck dienen sollen. Dem Dichter mag in diesem Fall die Ohnmacht und Unzulänglichkeit der Sprache besonders schmerzlich fühlbar werden. Aber mögen auch in Augenblicken optische Vorstellungen auftauchen, in seinem Zusammenhang treten dem Dichter, wenn er auf einzelne Punkte dieses

[1]) *Journal des Goncourts* I, 366 (zitiert bei Paulhan, a. a. O., S. 52).

[2]) Zehn Jahre mit Böcklin (München, 2. Aufl., 1902) S. 69 f., überhaupt der ganze Abschnitt S. 59—84.

[3]) Ribot, a. a. O. S. 107 ff.



Zusammenhanges seine Aufmerksamkeit richtet, nicht nur solche, sondern bald diese, bald jene Sinnesvorstellungen, ferner gedankliche und gemütliche Beziehungen, schließlich sogar auch einzelne Satzbruchstücke mit ihrem besonderen Tonfall und Tempo als Elemente des Ganzen entgegen. Weder sieht er ausschließlich, noch hört er ausschließlich, sondern die Phantasie ist von dem Zusammenhang, der den Dichter in seinen Bann gezogen hat und ihn beschäftigt, in ihren verschiedenen Betätigungsweisen in Anspruch genommen. Man kann also nur sagen, der Dichter »erlebt« seinen Zusammenhang. Dies »Erleben« ist eine Bewegung der Phantasie innerhalb des Ganzen nach dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes. Der Zusammenhang als in sich geschlossene, einheitliche Bezogenheit übt eine leitende Wirkung auf die Phantasie aus, er hindert sie zu schweifen, allen empordrängenden Assoziationen sich frei zu überantworten. Er hindert sie daran natürlich nur nach Maßgabe seiner Geschlossenheit und Festigkeit, nach Maßgabe der »absoluten Bestimmtheit des Gegenstandes«. Es ist nun aber damit nicht gesagt, daß die Phantasie, in die Richtung des Zusammenhangs einmal eingestellt, das unbedingt Notwendige berühre mit Ausschluß alles dessen, was jenem Notwendigen als Ergänzung und Abrundung dienen müßte, wenn es gelingen könnte, das Phantasieerlebnis in die volle Wirklichkeit umzusetzen. Vielmehr steht alles das, was einer einzelnen Vorstellung nach verschiedenen Seiten hin zur Ergänzung und Abrundung dienen kann, der dichterischen Phantasie nach Bedarf und Belieben zu Gebote. Oder m. a. W.: der Phantasieeindruck — wenn man dieses Wort gelten lassen will — ist zugleich der Repräsentant der Phantasievorstellung im ganzen, er ist sozusagen der belichtete Punkt in dem Augenblick, wo die von dem Zusammenhang einheitlich gerichtete Bewegung der Phantasie die Phantasievorstellung berührt. Diese ist auf irgend eine Weise in dem Augenblickseindruck mit enthalten.

Als Beispiel dessen, was hier gemeint ist, führe ich die auf Selbstbeobachtung begründeten Äußerungen eines französischen Dichters, des Dramatikers François de Curel an. Er zeigt, »*combien l'imagination est peu prodigue de détails inutiles. Lorsqu'elle me montre un tableau, elle n'en découvre l'ensemble que si ma volonté l'exige, sinon elle promène une loupe très grossissante sur les points qui m'intéressent, laissant le reste à demi voilé.*« Nachdem er ein Beispiel gegeben hat, fährt er fort: »*Voilà qui est bien entendu, l'imagination résume une femme dans son nez, dans la bouche etc. Cette tendance n'a pas seulement pour résultat de gagner du temps, elle produit un effet de* c o n c e n t r a t i o n *en éliminant ce qui pourrait éparpiller l'attention sur des détails superflus. Elle fournit un extrait, une essence de*

l'objet. De là résulte que l'image est capable de produire une impression beaucoup plus énergique que l'objet lui-même[1]).«

Das eigentümliche »Erleben« des Zusammenhangs wird der Dichter selbst vielleicht am zutreffendsten als »Eingefühltheit« bezeichnen (wenn man den Begriff der Einfühlung in der bisher für die Ästhetik gültigen Bedeutung einer reproduktiven psychischen Tätigkeit unverändert läßt). Die produktive Eingefühltheit kann das gesamte seelische Leben derart in Anspruch nehmen, daß das Bewußtsein der Persönlichkeit in den Hintergrund tritt, daß sogar Spaltungen der Persönlichkeit auftreten. Eins der auffälligsten Beispiele solcher dichterischen Eingefühltheit bietet Flaubert, wenn er während der Abfassung von »Madame Bovary« in einem Brief schreibt: »*C'est une délicieuse chose que d'écrire, que de ne plus être soi, mais de circuler dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui, par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt par une après-midi d'automne sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'on se disait et le soleil rouge qui faisait s'entre-fermer leurs paupières noyées d'amour. Est-ce orgueil ou pitié, est-ce le débordement niais d'une satisfaction de soi-même exagérée? ou bien un vague et noble sentiment de religion? Mais quand je rumine, après les avoir senties, ces jouissances-là, je serais tenté de faire une prière de remercîment au bon Dieu si je savais qu'il pût m'entendre*[2]).« Beispiele, besonders aus dem Mund von Dramatikern, ließen sich häufen.

Indessen, diese Fälle höchstgesteigerten Erlebens sind gewiß nur besonders begünstigte und Ausnahmefälle. Im allgemeinen wird man wohl stehen bleiben dürfen bei der Bezeichnung unserer Tatsache als »gedankenhaft-gefühlsmäßiger Zusammenhang«, wenn man nur nicht außer acht läßt, daß ihm gegenüber den abstrakten Gedankenzusammenhängen der Philosophie der Charakter einer gewissen sinnlich gefärbten Konkretheit zukommt.

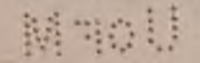
Dieser Zusammenhang nun kann zunächst ohne alle sprachliche Fixierung in der Phantasie des Dichters abrollen. Er prägt sich durch wiederholtes Durchlaufen, »Überdenken« dem Gedächtnis ein, es werden in innerlicher Tätigkeit Verschiebungen, Beziehungsänderungen, Gewichtsverteilungen vorgenommen. Der Zusammenhang als Einheit und die geistige Arbeit an ihm treten in Wechselwirkung und der Zusammenhang selbst gliedert und klärt sich.

Es können auch an einzelnen Punkten des Ganzen gewisse inhalt-

---

[1]) A. Binet, *M. François de Curel. Notes psychologiques* in: *L'année psychol.* I, 169 (Paris 1895).

[2]) Flaubert, *Correspondance* II, 359.



liche Verdichtungen eintreten. Der ganze Zusammenhang scheint der tätigen Phantasie an einem Moment bedeutungsvoll zusammengefaßt. An diesem Moment staut sich die geistige Arbeit, es wird von ihr gesondert ergriffen und herausgehoben, gegliedert und ausgebildet, wohl auch schon zum Teil fixiert. Nachträglich müssen dann erst die Beziehungen nach vorwärts und rückwärts vom fertigen Teil aus hergestellt werden, vielleicht gar unter besonderen Schwierigkeiten, die sich infolge der Absorption in jenen Teil einstellen. Man wird im allgemeinen sagen können, daß sich auf diese Weise überhaupt die Punkte mit dem relativ stärksten Ausdrucksbedürfnis geltend machen (Hauptszenen, Schlußstrophen beziehungsweise -verse, »Pointen«).

Das kann noch weiter gehen: der Zusammenhang bietet sich etwa an einzelnen Punkten wie von selbst dem sprachlichen Ausdruck an, der ja nun doch einmal das abschließende Ziel der dichterischen Arbeit ist. Vielleicht sind es nur einzelne Worte, Satzteile oder Sätze, in denen der Dichter das Auszudrückende besonders prägnant und bezeichnend, in denen er sogar die Sache selbst zu haben meint. Solche Elemente des sprachlichen Ausdruckes haben für den Dichter vermutlich den Wert einer Lautgebärde[1]). Oder er hört, was namentlich bei Dramatikern sich einstellt, innerlich sprechen und schreibt einzelne Bruchstücke des Ganzen auf unter dem Eindruck, es geschähe gewissermaßen »dictando«. Ich erinnere etwa an das Beispiel Hebbels oder an den schon einmal erwähnten Fr. de Curel oder auch, um ein weniger bekanntes Beispiel heranzuziehen, an die Angabe von F. Keim, des Verfassers der »Spinnerin am Kreuz«[2]).

Auch noch in anderer Weise kann der Zusammenhang der Möglichkeit der Fixierung, der sinnlichen Verkörperung sich nähern. Der Fall betrifft jedoch wohl ausschließlich die lyrische Dichtung. Es kann sich nämlich ereignen, daß die Erregungsweise des Ganzen, der seelische Rhythmus des Zusammenhangs in der rhythmischen Gliederung eines Bruchstücks unvermittelt hervortritt und sich dem Dichter mit bestimmter Deutlichkeit einprägt. Man liebt es vielleicht, dabei von dem »Musikalischen« des Gedichtes zu sprechen. Das kann indessen leicht Mißdeutungen veranlassen. Es darf wohl nur vom akzentuierenden Rhythmus der Sprachbewegung die Rede sein. Vielleicht gibt es Ausnahmefälle — wenn nämlich der Dichter zugleich Musiker ist, d. h. eine ausgesprochene Begabung für Tonverhältnisse hat —, in denen der geistige Zusammenhang sich spezifisch musikalisch, also melodisch

---

[1]) Über allgemeinen Charakter und Definition der »Lautgebärde«, vgl. Wundt, Völkerpsychologie I, 1, 321 f.

[2]) Fr. v. Hausegger, Gedanken eines Schauenden (München 1903), S. 412.

aufdrängt. In Wirklichkeit sind aber Dichter zumeist keine Musiker und stehen der scheinbaren Schwesterkunst entweder indifferent oder doch nur mit platonischer Liebe gegenüber, wenn sie Musik nicht gar als störendes Geräusch empfinden.

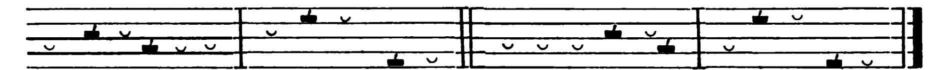
Das Hervortreten der rhythmischen Gliederung nun kann sich entweder zugleich mit Worten vollziehen — etwa in einem einzelnen sprachlich wie rhythmisch fertig geprägten Vers, der dann den Rhythmus der ganzen Strophe bedingt — oder auch wortlos, wobei das besondere rhythmische Gefühl durch andeutende Mitbewegung der Sprachorgane in erkennbarer Weise differenziert und geklärt werden kann. Dem Dichter wird ein Gefühl der freudigen Sicherheit und der Übereinstimmung zwischen dem nach Ausdruck ringenden Zusammenhang und dem hervorgetretenen Rhythmus zu teil.

Ein Beispiel der eigenen Erfahrung, das mir eben deshalb umso frappanter erscheint, mag dies erläutern: ein Traumerlebnis im morgendlichen Halbschlaf, in jenem Zwischenzustand zwischen Traum und Wachen, der allmählich in volle Wachheit übergeht. Eine mir bekannte Person zeigte mir in einem Zeitungsausschnitt ein zweistrophiges Gedicht mit je vier kurzen Versen mit der Versicherung, daß es eins der schönsten sei, die sie jemals gelesen habe. Ich las nun selber das Gedicht — oder vielmehr, ich las es nicht, sondern hatte es auf einmal inne, während zugleich die ganze Einleitungsszene versunken war. Ich vermochte die ganze, etwas verschleierte Süßigkeit des Gedichts in Klang und Vorstellungen aufs innigste zu fühlen und zugleich regte sich auch das halbwache kritische Bewußtsein in dem Gedanken: Das ist ja vortrefflich, das mußt du dir merken! Hierauf versuchte ich im Dämmerzustand die beiden Strophen dem Gedächtnis einzuprägen, indem ich sie wiederholt durchlief und dabei reichen poetischen Genuß auskostete. Schließlich wurde der Wunsch so mächtig, die inhaltlich mir scheinbar ganz gegenwärtigen beiden Strophen mit ihrem besonders deutlich im Ohr liegenden und mich erfüllenden Rhythmus aufzuzeichnen, daß ich schlaftrunken aufstand und in der Morgendämmerung das mir Vorschwebende zu Papier zu bringen suchte. Freilich ohne Erfolg. Nur einige zusammenhangslose Fragmente konnte ich notieren, verschiedene Worte verloren ihre Tiefe, ihren Reichtum, ihren »Schmelz«, als sie sich in Buchstaben fügen sollten; das meiste, vor allem der zarte, duftige Gehalt war verflattert. Das Strophenschema dagegen ist mir noch jetzt auf das deutlichste bewußt: die Reimstellung war abcb, die Halbstrophe entsprach genau der von Lipps[1]) als vierte bezeichneten Grundform des rhythmischen Ganzen

[1]) Ästhetik I, 330.



und zwar hatte die ganze Strophe folgendes Aussehen:



Die Bewegung in den Halbstrophen klang also sowohl ein wie aus, wodurch die ganze Strophe den Charakter des in sich verhalten Schwebenden erhielt. — Ob nicht die Poesien Hölderlins aus seinen Wahnsinnsjahren aus ähnlichen Entstehungsvorgängen begreiflich sind?

Der Rhythmus spielt in solchen Fällen die Rolle eines heuristischen Mittels. Die Schöpfung wird gewissermaßen abhängig von der Äußerung. Das Gefundene als Teilausdruck der Gesamtform nötigt alle übrigen Ausdruckskomponenten zur Einstellung auf sich und schränkt für die Phantasie die Möglichkeit der Entgleisung ein. Darstellen und Darstellen ist zweierlei, und nur im Sinne eines heuristischen Mittels für die eigentliche Darstellung ist es zu verstehen, wenn Dessoir[1]) sagt: »Die scheinbar selbstverständliche Aufeinanderfolge von Erkennen als dem Früheren und Darstellen als dem Späteren ist keineswegs immer die tatsächliche, sondern beide Funktionen fließen zeitlich ineinander über und können ihre Plätze tauschen.«

Gleicherweise kann auch der Reim heuristisch wirken. Darauf hat besonders der italienische Dichter und Literarhistoriker Arturo Graf[2]) hingewiesen, indem er ausführte, wie der Reim einerseits die freie Formulierung und den freien Ausdruck des Gedankens hemme, anderseits aber Gedächtnis, Intellekt, Phantasie anstachele, das Hemmnis zu überwinden, wie er den Gedanken hin und her zu wenden und ihn von allen Seiten zu betrachten zwinge, wobei man zu manchen glücklichen, unerwarteten Funden komme.

In die gleiche Kategorie heuristischer Mittel, die dazu dienen, den gedankenhaft-gefühlsmäßigen Zusammenhang zu möglichster Deutlichkeit, Übersichtlichkeit, Schärfe, Lebendigkeit zu entwickeln, ehe er den endgültigen sprachlichen Niederschlag findet, gehören endlich auch jene Mittel dichterischer Arbeitsmethoden, die von individuellen Anlagen und Bedürfnissen der Dichter abhängig sind. Damit sind die Entwürfe, Pläne, Skizzen gemeint, die als Entlastung und Anhalt für die Phantasiearbeit dienen.

---

[1]) Die Seelenkenntnis des Dichters. Arch. f. system. Philos. VI, S. 490. — Siehe auch Arréat, *Mémoire et imagination* (Paris 1895), S. 129 f.

[2]) Foscolo, Manzoni, Leopardi (Torino 1898), S. 435 f.

5.

Nach diesen Erörterungen über den Vorgang der Materialisierung des dichterischen Kunstwerkes erfordert noch das Material selbst, die Sprache als Kunstmittel, nähere Betrachtung.

Ein Beispiel. Ich trete allein oder mit einem Begleiter an einen Wasserfall. Die optischen und akustischen Eindrücke liefern mir ein einheitliches Bild, eine Gesamtvorstellung, die ich je nach der Spezialisierung meines ästhetischen Auffassungsvermögens verschieden festhalten kann. Grosse weist mit Recht darauf hin, daß es Leute gibt, »die eine außerordentlich feine und tiefe ästhetische Empfänglichkeit für Farben und Formen besitzen, während ihnen alle Töne und Melodien nur gleichgültige und störende Geräusche sind; und ihnen gegenüber stehen Musiker, welche die sichtbare Welt nicht anders anblicken als der geschäftigste Philister«[1]). Die Welt der Farben und die Welt der Töne sind als Sphären der künstlerischen Betätigung völlig gegeneinander verschlossen. Aber auch die Welt der Wortvorstellungen ist eine Welt für sich. Das analytische Gedächtnis des Malers und des Musikers, auf das Arréat[2]) hinweist, findet sein Gegenstück im analytischen Gedächtnis dessen, für den die Sprache besonders lebhafte sinnliche Qualitäten hat. Ihm scheinen die Worte die Sache selbst auszudrücken und nachzuahmen. Und so zerlegt sich ihm denn die Gesamtvorstellung des sinnlich erfaßten Wasserfalls in eine Reihe von Wortvorstellungen. Ich sage etwa: Sieh nur, wie das wallt und wogt und gleitet und gurgelt und rauscht und braust und siedet und spritzt und schäumt und dampft und perlt und sprüht und zischt und donnert und dröhnt! Der ganze in seinem Grundzug einfache und einheitliche Bewegungsvorgang des niederstürzenden und aufschlagenden Wassers wird meinem Begleiter durch meine sprachliche Charakteristik vermutlich um nichts deutlicher; vielleicht sagt er gar, in seine Betrachtung versunken: Das sehe ich ja — wozu die vielen Worte? — Es steht aber auch nichts im Wege, daß ich die gleichen Ausdrücke gebrauche beim Anblick eines Mühlbaches, in den von den Radschaufeln das Wasser niederfällt.

Was aber tut der Dichter, der sich der Erscheinung und ihrer sprachlichen Wiedergabe annimmt? Schlechterdings nichts anderes als ich auch. Nur eines wird er anders machen zum Zweck seiner künstlerischen Darstellung. Aus den ihm zufließenden Wortvorstellungen wird er die für sein Sprachgefühl charakteristischsten, zugleich die, welche seiner Auffassung nach die hauptsächlichsten Momente oder

---

[1]) Kunstwissenschaftl. Studien (Tübingen 1900), S. 55.

[2]) *Mémoire et imagination* (Paris 1895).

Eindrücke des Vorgangs bezeichnen, herausgreifen, und Goethe wird ihm dann das Zeugnis ausstellen: »Bald hätte ich vergessen Ihnen zu sagen, daß der Vers: Es wallet und siedet und brauset und zischt u. s. w. sich bei dem Rheinfall trefflich legitimiert hat; es war mir sehr merkwürdig, wie er die Hauptmomente der ungeheuern Erscheinung in sich begreift« (an Schiller, 25. Sept. 1797).

In der Tat, man beachte die Treffsicherheit und architektonische Anordnung dieses einen Verses: neben zwei auf den optischen Eindruck gemünzten Ausdrücken zwei den akustischen Eindruck charakterisierende. Weder jene noch diese sind tautologisch: jedes Wort begreift eine deutlich unterschiedene Seite des entsprechenden Eindrucks. Ferner verhält sich der jeweils voranstehende Ausdruck der optischen beziehungsweise akustischen Wahrnehmung zum folgenden wie das Ganze des sinnlichen Eindrucks zu einer Teilerscheinung. Durch diesen sprachlichen Aufbau bekommt der Vers Fülle und Perspektive, und die Verworrenheit der sinnlichen Eindrücke sprachliche Klarheit. Aber auch das In- und Miteinander der sinnlichen Eindrücke und ihre Rastlosigkeit wird in die Sprache aufgenommen und gespiegelt durch die Koordination, beginnend mit dem von Goethe weggelassenen ersten »Und« (es wallet u. s. w.). So ergibt sich die scharf ausgeprägte sprachliche »Wirkungsform« des Phänomens, um diesen Ausdruck Hildebrands zu gebrauchen.

Sehen wir nun von der Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit des Phänomens völlig ab. Nur der Vers und meine apperzipierende Individualität sind vorhanden. Der Vers weist mich an, die sprachlich charakterisierten Vorstellungen zu vollziehen, ihn ästhetisch beziehungsweise als ein poetisches Ganzes aufzunehmen. Wie wirkt er auf meine Phantasie? Tauchen in mir etwa Erinnerungen an frühere sinnliche Eindrücke auf, die ich damals mit jenen sprachlichen Zeichen verknüpfte? Schreite ich fort zur Auffrischung eines optischen und akustischen Eindruckes? Die Selbstbeobachtung zeigt mir, daß nichts dergleichen eingetreten ist. Allenfalls ist ein flüchtiges Bild bewegten Wassers, aber ohne jegliche Kraft der Erinnerung an ein bestimmtes früheres Erlebnis, für einen »Augenblick« in mir aufgetaucht und wieder verschwunden. Der Dichter läßt mir gar keine Zeit, wenn ich nicht aus dem Genuß seiner Dichtung heraustreten will, zu irgend einer Vorstellung abzuschweifen, die er mir nicht sprachlich aufgenötigt hat. Ich kann und darf nur so viel sagen, daß meine Erinnerungsvorstellungen von sinnlichen Eindrücken, denen jene Worte ungefähr entsprechen, die Resonanz für den poetischen Ausdruck bilden[1]). Die Grund- und

[1]) Th. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, S. 23 f.

Beziehungsmerkmale der Worte, die von der Erfahrung geliefert worden und im Zusammenhang der Rede festgehalten sind, stellen gewissermaßen die Saiten dar, die beim Hören der Worte in Schwingung geraten, und zwar schwingen sie nicht sozusagen im leeren Raum, sondern über einem Resonanzboden, der dargestellt wird von allen übrigen »Merkmalen«, allen übrigen Vorstellungsmöglichkeiten der Worte. Damit ist die Tatsache bezeichnet, daß die Worte einen Gefühlston, eine Bedeutung für das Gefühl des Hörenden beziehungsweise Sprechenden haben. Dieser Gefühlston ist der psychologische Ausdruck für die enge Verknüpfung von Vorstellung und Wort. In dieser engen Verknüpfung liegt zugleich die Möglichkeit, daß die Vorstellungen, von den Worten angeregt, sich ihrem eigenen Leben gemäß entfalten und die in ihnen liegende Reproduktionstendenz verwirklichen können. Es liegt mit anderen Worten in der Sprache die Möglichkeit, daß ihre Inhalte sich in sinnlicher Frische vor das innere Auge stellen. Da jedoch hierbei alles von den individuellen Unterschieden der Vorstellungsfähigkeit abhängt, so kann diese Möglichkeit von dem Dichter für die Wirkung seines Werkes nicht in Rechnung gezogen werden und es kann nicht seine Absicht sein, »anschaulich« oder gar durch die gedämpfte Anschaulichkeit von Erinnerungsbildern wirken zu wollen beziehungsweise derartige Produkte des seelischen Lebens hervorzurufen. Entscheidend für die Aufnahme des poetischen wie jedes anderen Kunstwerkes ist vielmehr die apperzeptive Einstellung dem Kunstwerk gegenüber, der der Dichter mit den eigentümlichen Darstellungsmitteln seiner Kunst entgegenkommt. In der Poesie tritt die Sprache in einer besonderen Weise der Verwendung auf.

Drei solcher Weisen sind zu unterscheiden, die durch die Tätigkeitsbegriffe: reden, denken, dichten bezeichnet sind. Im ersten Fall dient der Wortvorrat der Sprache lediglich zur Vermittlung und Verständigung zwischen den Menschen über die Tatsachen der Wirklichkeit, innerhalb deren die Menschen sich bewegen. Die Wirklichkeitsbeziehungen zwischen den Menschen und zwischen Mensch und Objekten, die vor- und außersprachlich existieren, können nach Bedarf und nach Maßgabe des bereits geprägten Sprachgutes benannt werden. Man kann das Sprechen in diesem Fall als eine Art Reflexbewegung auf die Wirkung der Wirklichkeit bezeichnen. Der Inhalt der Worte ist hier der Inhalt der objektiv gegebenen Wirklichkeit. Das Sprechen trägt den vorwiegenden Charakter der Passivität, insofern es eben durch die objektiv gegebene Wirklichkeit bedingt, in seiner Richtung bestimmt ist.

Die beiden anderen Weisen der Sprachverwendung unterscheiden sich von dieser ersten durch Aktivität und subjektive Bedingtheit. Bei

der logischen Sprachverwendung handelt es sich für den Sprechenden um die Verfolgung und Auseinanderlegung eines »logischen« Zusammenhangs. Die begrifflichen Beziehungsmöglichkeiten der Worte sind im Bewußtsein des Sprechenden wirksam und werden seinem Zweck dienstbar.

Zweckerfüllt ist aber auch die Sprachverwendung zur Auseinanderfaltung eines ästhetischen Zusammenhangs. Was ferner im ersten Fall die objektiv gegebene und gegenwärtige Wirklichkeit selbst geleistet hat, das soll hier lediglich durch die Worte geleistet werden, derart, daß hinter dem Eindruck der Lebendigkeit und Gegenwärtigkeit die Worte selbst zu verschwinden scheinen. Der Drang nach Lebendigkeit, den die ältere Poetik mit dem Drang nach Anschaulichkeit verwechselt hat und der der Dichtkunst mit allen anderen Künsten gemeinsam ist, verlangt vom Dichter eine gesteigerte Energie des sprachlichen Ausdrucksvermögens.

Die Wort- und damit die Vorstellungsfügung in der Dichtkunst ist also bestimmt durch den früher erörterten geistig beziehungsweise phantasiemäßig existierenden Zusammenhang, der, wie gezeigt, zu möglichster Deutlichkeit, Übersichtlichkeit, Klarheit, Schärfe, Lebendigkeit entwickelt worden ist. Dem Dichter liegt es nun ob, ihn in den bezeichnendsten Worten und Wortfügungen festzuhalten, ihn restlos, d. h. soweit es noch nicht in der ursprünglichen Phantasiearbeit geschehen ist, in die Dimensionen der Sprache zu projizieren. Die im Sprachvorrat bereits vollzogene Umformung der Wirklichkeit macht er sich also zu nutze, er wählt, wie gesagt, unter den ihm zuströmenden Sprachzeichen die seinem Zweck entsprechendsten, greift die von stärkster Anregungskraft erfüllten heraus, ganz abgesehen davon, daß er die Erregungskraft noch durch besondere Mittel zu steigern weiß.

An diesem Punkt erfordert die von Riehl auch auf die Dichtkunst übertragene Unterscheidung von Form- und Funktionswerten, die Hildebrand für seine Kunst vorgenommen hatte, einige Beachtung. Riehl meint (a. a. O., 22, S. 112): »In der Poesie lassen sich Formwerte und ‚Funktionswerte' nicht in demselben Maße voneinander trennen, wie es in der Malerei und Plastik möglich ist; daher ist die Einheit von Form und Gehalt eine noch vollkommenere und innigere als in der bildenden Kunst.« Ich meine nun, daß nicht nur in der einen wie in der anderen Kunst die Formwerte sich von den Funktionswerten in gleichem Maße theoretisch trennen lassen, sondern daß von der Riehlschen Behauptung in gewissem Sinne sogar das gerade Gegenteil richtig ist. Ja, daß die Einheit von Form und Gehalt in der Dichtkunst viel loser ist als in der bildenden Kunst, zeigt nichts besser als

eben die ganze Auffassung Riehls von dem Problem der Form in der Dichtkunst. Und worauf beruht diese Tatsache?

Das Ergebnis der künstlerischen Arbeit in der bildenden Kunst ist nach Hildebrand die Herstellung einer Einheit von Raum- beziehungsweise Form- und Funktionswerten, wobei die Raumwerte die elementarsten und notwendigsten sind, an denen die Funktionswerte zur Erscheinung kommen. Und die Funktionswerte vermitteln hier das Verständnis für die Bedeutung dessen, was die Formwerte ausdrücken, sie sind die Sprache der Formwerte für die Phantasie. Form- und Funktionswerte erschöpfen in der bildenden Kunst den Inhalt eines Kunstwerkes vollständig.

Das Verständnis eines dichterischen Kunstwerkes wird nach der landläufigen Auffassung begründet mit dem Verständnis der Sprache. Die Tatsache, daß alle diese Worte, in die das poetische Kunstwerk gefaßt ist, einen »Sinn« haben, gilt uns gemeinhin als das schlechthin Wichtige. Über die Bedürfnisse der alltäglichen Sprachverwendung, durch die wir uns mit dem Wissen um den Inhalt der Worte, mit dem inneren Haben und Halten der durch die Worte bezeichneten Gegenstände, Eigenschaften, Zustände begnügen, sind wir auch der Dichtung gegenüber hinauszugehen nicht geneigt. Das »eigentümliche Wissen um den jeweils vorgestellten Inhalt« charakterisiert Th. A. Meyer[1]: »Der Vorstellende weiß, daß er diesen Inhalt angeschaut, empfunden, innerlich erlebt oder denkend nach Anleitung der Wirklichkeit ermittelt hat, daß er ihm also in irgend einer dieser Formen gegeben war, er ist durchdrungen davon, daß er ihn sich angeeignet und seinem geistigen Besitz eingeordnet hat, und daß er darum an ihm geprägte Münze besitzt; ja, es ist ihm, als habe er ihn so sicher, daß er ihn jederzeit in der Form, in welcher er ursprünglich gegeben war, sich innerlich reproduzieren könnte. Aber damit begnügt er sich auch; er unterläßt es aus guten Gründen, diese Reproduktion vorzunehmen, die ihm auch bei vollständig klaren Vorstellungen so häufig mißglücken müßte. Er schaut ihn nicht in irgend einer Weise an, er weiß ihn nur. Das ist freilich eine dürftige Auskunft.« Allerdings, aber ich weiß vorläufig auch nichts Besseres.

Haben wir nun ein Recht, den »Sinn«, in dem wir den Gehalt des poetischen Kunstwerkes erfassen, nach dem Willen Riehls als die Funktionswerte in der Dichtkunst zu bezeichnen? Mir scheint: nein, wenn wir schon nach dem Vorgang Hildebrands den Funktionsausdruck an die Form geknüpft sein lassen.

Was kann in der Dichtkunst, die in der Sprache darstellt, unter

[1]) Das Stilgesetz der Poesie, S. 34.

Formwerten nur verstanden werden? Zunächst die Klangelemente, d. h. der Klangcharakter der Sprachlaute an sich, ferner die rhythmischen Elemente, d. h. die Weise des Ablaufs der Worte, also Tempo, Tonfall, Abstufungen der Lautheit, das speziell Rhythmische, nämlich der Wechsel der dreistufigen Betonung. Dazu kommen weiter die intellektualen und emotionalen Ausdruckselemente der Sprache, d. h. einmal alle die poetisch-rhetorischen Mittel und Weisen der Darstellung eines Gedankens, dann die verschiedenen Ausdruckselemente unserer gefühlsmäßigen Anteilnahme; dazu gehört schließlich die Tatsache, die uns erlaubt, von einer psychischen Atmosphäre, von einem Beigeschmack oder einer Resonanz der Worte zu reden[1]).

Der alltäglichen Sprachverwendung, der es genügt, den »Sinn« zu erfassen, sind diese sinnlich-formalen Elemente unerheblich. Denn die Sprache ist einerseits auf Grund ihrer psychophysischen Natur, dann aber auch durch Gebrauch und Gewohnheit so sehr zum unmittelbaren Ausdruck des geistigen Lebens geworden, daß die dem Sprachkörper als solchem anhaftenden sinnlichen und formalen Eigenschaften »übersehen« werden, daß sie ihre seelische Erregungskraft verloren haben. Gerade dank diesem durchgehenden Wesenszug unserer seelischen Kraft, über das Gewohnte und Eingeübte ohne Stauung wegzufließen, wird die Sprache mit all ihren sinnlichen und formalen Qualitäten geeignet, über die Möglichkeit ihrer künstlerischen Verwertung hinaus als allgemeines, ja als das allgemeinste Ausdrucksmittel zu dienen.

Um aber diese Eigenschaften wieder seelisch wirksam werden zu lassen, bedarf es der künstlerischen Handhabung der Sprache und der ästhetischen Einstellung auf sie. In ihnen als Formwerten sind aber auch unmittelbar, genau wie es mit den Formwerten in der bildenden Kunst ist, Funktionswerte gegeben. D. h. in den Formwerten ist eine gewisse Art der Lebendigkeit verkörpert und kommt durch sie zum Ausdruck, die Formwerte haben auch abgesehen von dem im Sprachkörper für den Verstand zu erfassenden »Sinn« eine Sprache für die Phantasie. Ob ich diese Lebendigkeit mit Hildebrand den Funktionsausdruck oder mit Lipps die Symbolik der formalen Elemente nenne, ist gleichgültig. Die Gliederung der Formelemente läßt mich etwa in gegebenen Fällen drängende Erregung, majestätisches Schreiten, leichtfüßiges Tanzen oder Hüpfen, stoßende Energie, verhaltenes Sehnen gefühlsmäßig erfassen — oder welche Weisen einer allgemeinen Lebendigkeit in einem dichterischen Sprachkörper auch immer vor-

[1]) Die eingehende Behandlung der Symbolik der angeführten Formelemente bei Lipps, Ästhetik I, 488 ff.

handen sein können. Hier hat die Spezialforschung noch ein weites Feld. In allen Fällen aber handelt es sich nur um eine allgemeine, nicht konkret bestimmte, vielleicht sogar mehrdeutige Lebendigkeit in demselben Sinn, wie das musikalische Kunstwerk von einer allgemeinen Form der Lebendigkeit erfüllt ist. Diese allgemeine Lebendigkeit als Funktionswert im dichterischen Kunstwerk erhält ihre Bestimmtheit und Eindeutigkeit erst durch den in den Worten beziehungsweise im Zusammenhang des Kunstwerks erfaßbaren »Sinn« oder Inhalt. Diese besondere Stellung des Sinns oder Inhalts gegenüber den Form- und Funktionswerten innerhalb des poetischen Kunstwerks, die es ja auch möglich macht, von dem Kunstwerk eine »Inhaltsangabe« herzustellen, veranlaßte oben die Behauptung von der viel loseren Verknüpfung von Form und Gehalt in der Dichtkunst. Die scheinbar freie und selbständige Stellung des »Sinns« ist jedoch nur der Ausdruck der Beweglichkeit und Fähigkeit des menschlichen Geistes, geistige Zusammenhänge apperzeptiv zu verdichten — eine Fähigkeit, auf der ja überhaupt die Sprache beruht.

Das Ergebnis der dichterischen Arbeit ist also die Herstellung einer Einheit, in der drei Faktoren Bedeutung haben: die Formwerte, die Funktionswerte und der Sinn. Es scheint nicht ausgeschlossen, daß bei einem poetischen Kunstwerk Konflikte sich ergeben können zwischen Form- und Funktionswerten einerseits und dem Sinn oder Inhalt anderseits. Die Kritik wird in diesem oder jenem Fall Disharmonien aufzeigen müssen. Es bedarf jedoch erst noch besonderer Untersuchung, wie weit Konflikte der bezeichneten Art möglich sind. Jedenfalls, in dem Maße, als es dem Dichter gelingt, seinen Formwerten »Bedeutung« zu geben, d. h. ihren Funktionsausdruck wieder seelisch wirksam zu machen, gehen sie dann auch bedeutsam ästhetisch dienend ein in die Bedeutung und den Sinn des Ganzen. Darin liegt zugleich für den Dichter die Aufforderung, nicht die Sprache für sich denken und dichten zu lassen, sondern mit ihr zu ringen [1]). Man versteht aber auch, wie ein fremdsprachliches Kunstwerk, dessen Sprachkörper von

---

[1]) Charakteristisch finde ich ein solches Ringen geschildert in der Besprechung des Romans von Heinrich Mann »Die Jagd nach Liebe« von Leo Greiner (Literar. Echo VI, 1118/9): »Mann wird durch das Wort erschüttert. Die Worte sind ihm nicht ausschließlich Mittel zu einem außer ihnen liegenden Zweck, sondern dichterisches Erlebnis voll eigener Tiefe und Leuchtkraft. Und da in dem Dichter eine fiebernde Gier lebendig ist, alles Gegenständliche bis zur Hefe auszutrinken, so wählt er immer das stärkste Wort, das den Gegenstand auf seiner höchsten Höhe, in seiner intensivsten Lebensglut bezeichnet, und verfällt auf diese Weise in einen Manierismus des Extremen, der mit formaler Manier nichts zu tun hat, sondern einzig und allein aus dem überhitzten Wunsch, das eine schlagend zeichnende Wort zu finden, hervorgeht.«

vornherein erhöhte seelische Wirksamkeit hat, dem Leser oder Hörer den Eindruck einer ganz besonderen Plastik und Frische machen kann.

6.

Ich fasse zusammen: Es wurde ausgegangen von einer Unterscheidung der ästhetischen und technischen Form des Kunstwerkes, wobei die ästhetische Form als seelisches Gebilde, als Phantasieerlebnis, die technische Form als Gesamtheit der Daten zur Erzeugung der ästhetischen Form verstanden wurde. Die Identifikation des Begriffs der ästhetischen Form mit dem der sogenannten »inneren Form« als einem schwankenden wurde abgelehnt, unter »innerer Form« dagegen ausschließlich die erste Vision des Kunstwerks in der Phantasie seines Schöpfers verstanden. Es zeigte sich, daß die ästhetische Form je nach der seelischen Verfassung dessen, der sich mit dem Kunstwerk beschäftigt, verschiedenen psychologischen Wert hat, und zwar konnten vier Fälle unterschieden werden. Auf diese ästhetische Form beziehen sich die Untersuchungen der Ästhetik über Illusion, Einfühlung, insbesondere auch die von Th. A. Meyer erörterten Gesetze des allgemeinen Formschönen. Die technische Form jedoch ist bedingt durch die Kunstmittel der Einzelkünste. Sie bieten nichts Vergleichbares, daher auch, wenn man sich klar ist, bei dem Problem der Form einer Einzelkunst von der technischen Form dieser Kunst zu reden, zwischen bildender Kunst und Dichtkunst keine ersprießlichen Analogien sich ergeben. Das zeigte besonders die Kritik der Auffassung Riehls, der im Bann einer älteren Anschauungsweise übersieht, daß die Eigenart der Poesie vor allem in den psychologischen Qualitäten der Sprache liegt. Die technische Form in der Dichtkunst muß also für sich, ohne irreführendes Analogiespiel, untersucht werden.

Es wurde nun versucht, einmal den Vorgang der poetischen Formung, dann das Kunstmittel dieser Formung zu beleuchten. Dabei kam zuerst die Erfassung des Stoffs durch den Dichter zur Sprache, der in das zusammenhangslose Erleben der Wirklichkeit aus dieser oder jener seelischen Lage heraus einen Zusammenhang hineinsieht und alsdann vor die Aufgabe gestellt ist, diesen gedankenhaft-gefühlsmäßigen Zusammenhang mit seiner sinnlich gefärbten Konkretheit sprachlich zu verkörpern. Der Zusammenhang kann im Bewußtsein des Dichters eine Stellvertretung haben, sei es in einer gedanklichen Abstraktion oder in einem Farbensymbol. Sein eigentliches Dasein in der Phantasie ist jedoch ein Erleben nach dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes, wobei alle Betätigungsweisen der Phantasie in Wirksamkeit treten können. Wie Beispiele zeigen, ist das Erleben des Zusammenhangs eine mehr oder weniger weitgehende »Eingefühltheit«

des Dichters. Zur Einprägung, Gliederung, Klärung des Zusammenhangs ist der Dichter in der Lage, ihn vorerst ohne sprachliche Fixierung in der Phantasie wiederholt ablaufen zu lassen. Einzelne Punkte mit relativ stärkstem Ausdrucksbedürfnis verdichten sich und werden für sich völlig ausgebildet, ja, können unmittelbar sprachlich geformt aus der Phantasie heraustreten (eine Art von Lautgebärden). Wird schon hier die Schöpfung in gewissem Sinn abhängig von der Äußerung, so gibt es noch eine weitere Anzahl von Äußerungen, die man auch als heuristische Mittel bezeichnen kann. Hierher gehören in gewissen Fällen Rhythmus und Reim, ferner Entwürfe, Pläne, Skizzen.

Alsdann sollte ein Beispiel erläutern, wie die Umformung eines Wirklichkeitsphänomens in die sprachliche Darstellung geschieht. Der Dichter kann den sinnlich lebendigen Eindruck eines solchen Wirklichkeitsphänomens erreichen lediglich durch Ausnutzung sprachlicher Mittel. Wie weit die Inhalte der sprachlichen Darstellung in sinnlicher Frische vor die Phantasie treten, ist jedoch in individuellen Unterschieden der Vorstellungsfähigkeit begründet. Bedeutsam ist nur, daß in der Poesie die Sprache in einer besonderen Weise der Verwendung auftritt, die wohl zu unterscheiden ist von der praktischen und logischen Sprachverwendung. Der phantasiemäßig existierende Zusammenhang bestimmt die Wort- und damit die Vorstellungsfügung, die das Resultat einer gesteigerten Energie des sprachlichen Ausdrucksvermögens beim Dichter ist. Will man die Unterscheidung von Form- und Funktionswerten auf die Dichtkunst übertragen, so muß man sich vergegenwärtigen, daß das Verständnis einer Dichtung nicht unbedingt auf den Formwerten der Sprache beruht, sondern in erster Linie auf dem Wissen um den Inhalt der Worte, auf dem »Sinn«. Mit den Formwerten, die aufgezählt wurden, sind zugleich Funktionswerte gegeben, die als Symbolik der formalen Elemente nur eine allgemeine Weise der Lebendigkeit ausdrücken. Ihre eindeutige Bestimmung erhält diese allgemeine Weise erst durch den »Sinn«. Für die praktische und logische Sprachverwendung bleiben diese Form- und Funktionswerte belanglos. Die Aufgabe des Dichters ist es aber, eine Einheit aus diesen Faktoren und dem »Sinn« herzustellen und den in jenen Weisen der Sprachverwendung belanglosen Funktionsausdruck der formalen Elemente wieder seelisch wirksam zu machen.

Besprechungen.

Th. Lipps, Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst. I. Teil: Grundlegung der Ästhetik. Verlag von Leop. Voß, Hamburg, 1903. gr. 8°. XIII u. 601 S.

Das Buch bietet vom Standpunkte der Einfühlungstheorie eine Psychologie des ästhetischen Genusses, die sowohl wegen der Konsequenz und des Weitblickes in der Durchführung des Grundgedankens, als auch wegen der Schärfe und Fruchtbarkeit der Einzelanalyse eine außerordentliche Bereicherung unserer ästhetischen Literatur bedeutet.

In der Einleitung nimmt der Verfasser kurz Stellung zur Frage der Methode. Die Ästhetik ist eine Disziplin der Psychologie und zwar, da sie sich zugleich auf die schönen Objekte in Natur und Kunst richtet, der angewandten Psychologie. Sofern sie die Bedingungen und deren gesetzmäßiges Zusammenwirken zum Zustandekommen des Schönheitsgefühles aufzeigt, gibt sie zugleich Normen für die ästhetische Betätigung an.

Im I. Abschnitt: »Die allgemeinen ästhetischen Formprinzipien« untersucht Lipps nun die allgemeinsten Bedingungen, die ein Objekt erfüllen muß, um ästhetisch wirksam zu sein. Aber nicht wie man nach S. 3 erwarten sollte (wo es heißt: »Dabei konstruiert oder dekretiert die Ästhetik nicht, sondern fragt einfach, was wird tatsächlich Kunst genannt? Welches sind die aus der Betrachtung der Kunst, so wie sie vorliegt und allgemein als Kunst anerkannt wird, resultierenden Merkmale der Kunst?«), werden diese Bedingungen auf induktivem Wege von den Objekten, sondern deduktiv aus einem allgemeinen Lustgesetz hergeleitet. Lust erregt das, was in seinem Anspruch, von der Seele apperzipiert zu werden, mit den psychischen Bedingungen zur Apperzeption, der »Bereitschaft« der Seele, zusammenstimmt, so daß sie sich in der Apperzeption ihrer Natur gemäß betätigen kann. Die Seele ist nun zunächst eine Einheit; darum erregt das Lust, was eine einheitliche Betätigung von ihr fordert. Doch ist die Lust, die auf der erfahrungsgemäßen Einheitlichkeit beruht, nicht ästhetische Lust, weil nicht Lust am Gegenstande. Diese ästhetische Lust ist lediglich an die qualitative Einheitlichkeit des Objekts gebunden. — Zugleich ist die Seele auf Mannigfaltigkeit in der Betätigung angelegt, nicht neben der einheitlichen Betätigung, sondern in ihr. Aus allem ergeben sich für das Objekt drei Forderungen: qualitative Einheitlichkeit, Differenziertheit, und beides in einem. Das sich aus dem Gleichartigen differenzierende Mannigfaltige muß jenem aber untergeordnet bleiben. Die Differenzierung kann in verschiedenen Graden und Stufen, außerdem immanent oder im Nebeneinander vor sich gehen. — Das Einheitsstreben der Seele befriedigt sich jedoch erst vollkommen in der quantitativen Gliederung, in der »monarchischen Unterordnung« des differenzierten Einheitlichen unter ein Element, das in der Apperzeption am meisten betont wird. Auch hier wird eine immanente Über- beziehungsweise Unterordnung und eine

solche im Nebeneinander unterschieden, ferner eine »despotische« und eine »freie« monarchische Unterordnung. Diese ganze Analyse ist ungemein interessant und aufklärend, ebenso was weiterhin über die »monarchische Unterordnung und das ästhetische Ganze«, vornehmlich über das Verhältnis der Masse zu den herrschenden Elementen in den verschiedenen Stilarten gesagt wird.

Stellt das Bisherige auf Grund der hypothetischen »Natur der Seele« die Haupteigenschaften des ästhetischen Objekts fest, so untersucht der II. Abschnitt »Der Mensch und die Naturdinge« das lebendige ästhetische Verhalten der Psyche. Gegenstand des ästhetischen Genusses wird das Objekt erst dadurch, daß das Gefühl der kraftvollen, mannigfaltigen und in sich einstimmigen Tätigkeit, das »Selbstwertgefühl« und das »Sichausleben« desselben, das der Gegenstand in uns veranlaßt, auf denselben bezogen, »objektiviert«, »eingefühlt« wird. Bei der näheren Darlegung der Einfühlung beginnt der Verfasser mit den menschlichen Ausdrucksbewegungen, geht dann über zu den ruhenden Formen des menschlichen Körpers, von da zu den Tieren und zu den »Lebensäußerungen des Unbelebten«, endlich zur »Vermenschlichung« der Dinge und Vorgänge, die für uns die »Naturkräfte« entstehen läßt. Bei alledem wird neben dem Anteil an der Einfühlung, der auf ursprünglichen Veranlagungen beruht, bestehe er nun in dem instinktiven Verständnis der Ausdrucksbewegungen oder in der allgemeinen apperzeptiven Einfühlung, stets der Beitrag der Erfahrung gewürdigt, stellenweise, wie mir scheint, zu sehr gegenüber der entschiedenen Ablehnung der Erfahrungsassoziation im I. Abschnitt. — Wir fühlen aber nicht nur die durch Bewegungen, Lautäußerungen und Formen der Außendinge in uns veranlaßte einzelne Reaktion ein, sondern damit zugleich die gesamte innere Zuständlichkeit, an welche die einzelne Reaktion gebunden ist. Dadurch werden die Dinge für uns zu »Individuen« und »Charakteren«.

Der III. Abschnitt behandelt die »Raumästhetik«. Die geometrischen Formen werden von uns in der sukzessiven Auffassung als mechanisch entstehend interpretiert. Die mechanische Gesetzmäßigkeit, die wir aus der Erfahrung, letzten Endes aus der an unserem eigenen Körper, kennen, nicht aber die Regelmäßigkeit der Formen, bedingt ihre ästhetische Wohlgefälligkeit. Ästhetisch wird aber auch die Form erst dadurch, daß wir die allgemeine und die durch Erfahrung bestimmte apperzeptive Tätigkeit einfühlen. Damit wandelt sich die mechanische Gesetzmäßigkeit der Form in innere Freiheit eines Individuums. Was der Verfasser weiter über Stilisierung, über Verbindung und Gliederung der Raumformen, über Gleichgewicht und Bewegung an der Hand von Beispielen aus der Architektur ausführt, und wie er dabei die aus dem ersten Abschnitt bekannten ästhetischen Formprinzipien fruchtbar macht, das ist sehr instruktiv; es kann hier aber nicht näher darauf eingegangen werden. Wie hier die ästhetische Bedeutung der bloßen Raumformen, so wird im

IV. Abschnitt, »Der Rhythmus« überschrieben, die ästhetische Wirksamkeit der abstrakten Zeitformen untersucht. Aus den Formprinzipien der Differenzierung und Vereinheitlichung und der monarchischen Unterordnung ergeben sich auch hier die untersten Einheiten, die »rhythmischen Formelemente« (Versfüße), die für sich und in ihrer Stellung im Versganzen betrachtet werden. Ästhetisch wird der Rhythmus wiederum erst durch die Einfühlung unserer inneren Tätigkeit. Diese ist jedoch nicht ein bloßes Geschehen, wie es der regelmäßigen Folge der Versfüße entsprechen würde, sondern eben ein Tun, das sich innerlich differenziert, sich in der Spannung mit einer Gegentätigkeit und in der Lösung dieser Spannung auslebt. Im Rhythmus kann dieser Wechsel von Spannung und Lösung naturgemäß nur im Nacheinander der Zeit entstehen. Dementsprechend hat eine »rhythmische Bewegungseinheit« mindestens zwei Hauptbetonungen: der Spannung entspricht der Hoch-, der Lösung

der Tiefton, dem das Ganze untergeordnet ist. Im folgenden behandelt der Verfasser das so entstehende rhythmische Ganze in seinen verschiedenen Formen: die Zwei- und Dreigliederung, das Einklingen und Ausklingen, den »stufenweisen«, den »gleitenden« und den »springenden« Auf- und Abstieg. Wie in diesem rhythmischen Ganzen dennoch das Prinzip der bloßen regelmäßigen Folge in verschiedenem Grade Geltung behält, wie je nach diesem Grade verschiedene Formen des Ganzen entstehen, und wie diese verschiedenen Formen wieder im umfassenderen rhythmischen Ganzen zusammenwirken, das alles kann hier nicht auch nur im entferntesten angedeutet werden. Hier besonders möchte man indessen mehr Beispiele wünschen. — Die Untersuchung über »Rhythmus und Reim« und über den musikalischen Rhythmus, der zum Unterschied vom poetischen, dem akzentuierenden, zeitmessend ist, beschließt diesen Teil.

»Farbe, Ton und Wort« sind der Gegenstand des V. Abschnittes. Lipps sucht nachzuweisen, daß das allgemeinste ästhetische Formprinzip der Differenzierung eines Einheitlichen auch die wohlgefälligen ästhetischen Elementargefühle verursacht, wie er es in den beiden vorigen Abschnitten für die Formgefühle gezeigt hat. Diese Erklärung ist bei den kleinen Intervallen und dem vereinheitlichenden »Prinzip der Decke« einleuchtend, bleibt aber für die großen Kontraste hypothetisch. — Ähnlich geht Lipps auch bei den Tönen vor. Der Grund des Gefühls der Harmonie ist nach ihm die Einheitlichkeit und zugleich Differenziertheit der den Empfindungsinhalten zu Grunde liegenden Empfindungsvorgänge. Die folgenden, sehr belehrenden »Anfangsgründe der Musikästhetik« sind wie das vorhergehende schon aus früheren Veröffentlichungen des Verfassers bekannt. — Auf die ausgezeichnete Analyse der Sprachsymbolik kann ich nur hinweisen.

Der letzte Abschnitt behandelt die Modifikationen des Schönen. Die ersten beiden Kapitel bringen psychologische Vorerörterungen, in denen dem Verfasser besonders daran gelegen ist, das Quantitätsgefühl und seine Arten neben dem Lust- und Unlustgefühl aufzuzeigen. Darauf bespricht er das Erhabene. »Das Gebiet des Erhabenen ist das Gebiet der daseienden und wirkenden Kraft, das Gebiet des nicht erhabenen Schönen . . . ist das Gebiet des hemmungslosen Gelingens und Genießens.« Es wird also das Erhabene vom Schönen mit einbegriffen. Bei der Besprechung der Arten des Erhabenen ist das über das »still Erhabene« Gesagte besonders schön. Nach dem Kapitel über ästhetische Mischgefühle erörtert der Verfasser dann Tragik, Komik und Humor, verhältnismäßig kurz, weil er darüber in früheren Schriften schon ausführlich gehandelt hat. Ein Schlußkapitel über die ästhetische Bedeutung des Häßlichen beschließt das schöne Buch, das jeder, auch wer nicht auf dem grundsätzlichen Standpunkte des Verfassers steht, mit Dank für die reiche Belehrung aus der Hand legen wird. Möge der II. Teil nicht mehr zu lange auf sich warten lassen!

Berlin. Hermann Vahle.

Stephan Witasek, Grundzüge der allgemeinen Ästhetik. Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1904, kl. 8°. VII u. 410 S.

Kann es als Zeichen für das Aufblühen einer Wissenschaft gelten, wenn allgemeine, die Einzelarbeiten des Gebietes zusammenfassende Darstellungen in schneller Aufeinanderfolge erscheinen, so kann anderseits die fördernde Rückwirkung solcher allgemeiner Darstellungen auf die Entwickelung der Wissenschaft nicht leicht überschätzt werden. Auch von dem vorliegenden Werke wird man eine solche Wirkung erwarten dürfen. Es ermöglicht einen Überblick über die Leistungsfähigkeit meh-



rerer, neuerdings viel erörterter Begriffe der Ästhetik und der angrenzenden Gebiete — einen Überblick, der durch die klare, durchwegs der empirisch-psychologischen Methode sich bedienende Darstellung bedeutend erleichtert wird.

Der Grundgedanke des Buches besteht in der Auffassung der ästhetischen Gefühle als Vorstellungsgefühle. Da der Verfasser auf dem Boden der Lust-Unlusttheorie steht, so können die ästhetischen Gefühle für ihn nur durch ihre Voraussetzung als solche charakterisiert werden, und diese Voraussetzung findet er in den anschaulichen Vorstellungen.

Der Gedanke selbst ist nicht neu. Er gründet sich auf den Begriff des interesselosen Wohlgefallens und ist, positiv gewendet, neuerdings von Külpe nachdrücklich vertreten worden. Indessen ergibt die Anwendung des Gedankens auf die verschiedenen Klassen der vom Verfasser aufgestellten »ästhetischen Elementargegenstände« einige neue und interessante Folgerungen.

Besonders für den Genuß an »Objektiven«. Unter Objektiven versteht der Verfasser — nach Meinong — Denkgegenstände zum Unterschiede von Vorstellungsgegenständen, also Ereignisse, Zustände, Tatsachen, somit auch alles, was den Inhalt einer Dichtung ausmacht. Sind nun ästhetische Gefühle Vorstellungsgefühle, so kann der Inhalt einer Dichtung unmittelbar nicht ästhetische Gefühle auslösen; er kann es, so führt Verfasser aus, nur mittelbar, nämlich 1. durch die Vorstellungsgegenstände, die er enthält und vermittels welcher die Objektive zum Ausdruck gebracht werden (Gleichnisse, Allegorien), und 2. durch die Einfühlungs- und Anteilsgefühle, die er erweckt, und welche ihrerseits anschaulich vorgestellt werden. »Allerdings hängt die Schönheit der Novelle an ihrem Inhalte, aber doch nur ungefähr so, wie etwa der Wert an einem Schiff, das Kostbarkeiten führt, der Blütenduft am Winde, der über Flieder streicht. Nicht selbst schön ist das Objektiv, es kann nur Schönes bringen oder es vermitteln« (S. 169).

Der Genuß an Ausdruck und Stimmung ist, gemäß der Grundauffassung des Verfassers, ebenfalls Genuß an einer anschaulichen Vorstellung, nämlich an der Vorstellung vom Psychischen. Damit tritt Witasek, wie aus seinen früheren Ausführungen [1]) bereits bekannt, in Gegensatz zu der Aktualitätsansicht, nach welcher der Ausdrucksgenuß im Selbsterleben des Ausgedrückten besteht. Beiläufig sei hierzu bemerkt, daß derselbe Gedanke, der den Verfasser in Bezug auf die Objektive zu einem extrem formalistischen Standpunkte trieb, ihn in Bezug auf Ausdruck und Stimmung zum ausgesprochenen »Gehaltsästhetiker« macht: »Gegenstand des ästhetischen Vergnügens an einem Ausdrucksvollen ist nicht, d a ß es ausdrückt, sondern d a s, w a s es ausdrückt« (S. 103).

Am wenigsten gelungen scheint mir die Durchführung des Grundgedankens an den normgemäßen Gegenständen. Die Schönheit des Normgemäßen erklärt der Verfasser durch Gefühlsübertragung. Der normgemäße Gegenstand, so meint er, war ursprünglich wertvoll, d. h., nach der Meinongschen Terminologie, es entsteht ein Lustgefühl in mir, wenn ich daran denke, d. h. urteile, daß er ist. Das an das Urteil gebundene Wertgefühl, nämlich die dem Objektiv zugewendete Gefühlsregung, knüpft sich nun, wenn das Urteil einmal ausbleibt, auch an die in ihm enthaltene bloße Vorstellung, aus dem Urteilsgefühl wird ein Vorstellungsgefühl. — Man sieht, diese Theorie nähert sich bedenklich jener vom Verfasser selbst belächelten biologischen Raserei, welche den ästhetischen Reiz der roten Farbe dadurch erklärt, daß die Früchte, von denen sich einstmals unsere affenartigen Vorfahren nährten,

---

[1]) »Zur psychologischen Analyse der ästhetischen Einfühlung.« Zeitschr. f. Psych. u. Phys. d. Sinnesorgane, Bd. 25, 1901.

diese Farbe gehabt hätten. Ein Pferd, das uns als vollkommener Vertreter seiner Gattung schön erscheint, wäre danach nur von anderer Werte Gnaden und, objektiv genommen, eigentlich nur irrtümlicherweise schön.

Was die Durchführung des Gedankens im allgemeinen betrifft, so scheint sie mir in einem Punkte wesentlich zu versagen. Der Darstellung Witaseks nämlich mangelt die Unterscheidung von ästhetischem Verhalten und ästhetischem Genuß. Es ist dem Verfasser wohl der Nachweis im ganzen gelungen, daß das ästhetische Verhalten allemal in einem Gefühle besteht, welches sich auf eine anschauliche Vorstellung bezieht. Häufig aber verschiebt sich diese Behauptung in die andere, daß der ästhetische Genuß im anschaulichen Vorstellen, sei es von welchem Gegenstande auch immer, direkt bestehe, beim Ausdrucksgenusse z. B. darin bestehe, »daß man die Seelenregungen betrachtet und das gewaltige Schauspiel, das sie bieten, mit dem inneren Auge verfolgt«. Den Beweis für diese Behauptung ist Witasek meines Erachtens schuldig geblieben. Daß ein Unlustgefühl lediglich durch den Umstand, daß es betrachtet wird, zur Quelle eines Lustgefühls werden soll, bleibt unbegreiflich. Zudem tritt diese Behauptung in Widerspruch zu der S. 341 vom Verfasser vertretenen Anschauung, daß es die Beschaffenheit des Gegenstandes sei, die ihn schön oder häßlich mache, und daß erst ein vollständiges Repertorium aller ästhetisch günstig und aller ästhetisch ungünstig wirkenden Dinge eine Erklärung des ästhetischen Gefühls ermögliche.

Erwähnt sei, daß aus dem Begriff des Vorstellungsgefühls in Verbindung mit der Meinongschen Theorie — nach welcher Wertgefühle stets Urteile zur Voraussetzung haben —, die im Hinblick auf den Sprachgebrauch nicht anders denn als Absurdität zu bezeichnende, übrigens vom Verfasser schon früher vertretene [1]), Behauptung folgt, daß Schönheit kein Wert, das ästhetische Urteil kein Werturteil sei.

Ich sehe die Bedeutung der Witasekschen Ästhetik weniger in ihrem Grundgedanken als darin, daß sie einen Begriff aufstellt und systematisch verwertet, der für jede wissenschaftliche Ästhetik von fundamentaler Wichtigkeit ist, den Begriff, meine ich, des ästhetischen Elementargegenstandes. Um nämlich einen Überblick über die Gesamtheit der ästhetisch in Betracht kommenden Gegenstände zu gewinnen, zerlegt Witasek die meist komplexen Träger ästhetischer Eigenschaften in »jene ihre Teilgegenstände, welche ihrerseits die Träger der einzelnen verschiedenen ästhetischen Eigenschaften des Gesamtgegenstandes sind« und faßt diese in natürliche Gruppen zusammen. Unter ästhetischen Elementargegenständen versteht also Witasek »solche ästhetische Gegenstände, deren ästhetische Eigenschaften sich nicht als Summe der ästhetischen Eigenschaften der Komponenten des Gegenstandes erweisen, die demnach nur dem Gegenstande als Ganzem anhaften und bei dessen Zerlegung verloren gehen«. Um die Unterscheidung zwischen ästhetischen Gegenständen und ästhetischen Elementargegenständen schärfer hervortreten zu lassen, wäre es vielleicht zweckmäßig, den ästhetischen Elementargegenstand kurz als »ästhetisches Element« [2]) zu bezeichnen, welcher Terminus sich auch im Hinblick auf den verwandten Herbartischen Begriff empfehlen würde. Die geordnete Gesamtheit dieser ästhetischen Elemente gibt den gesuchten Überblick über die Mannig-

---

[1]) »Wert und Schönheit«, Arch. f. systemat. Phil. VIII, S. 164.

[2]) Witasek selbst gebraucht diesen Ausdruck gelegentlich für seinen Elementargegenstand, unterscheidet dann aber an diesem wiederum noch Elemente. »Es erhöht sich also die Zahl von vier Elementen... Man darf sich dabei aber nicht begnügen, die vier Grundklassen in Bausch und Bogen als Elemente anzusetzen« (s. S. 273).

faltigkeit des ästhetischen Geschehens. Als einen ersten Klassifizierungsversuch stellt Witasek fünf Elemente auf, die im Verlaufe der Darstellung auf vier reduziert werden, nämlich:

Einfache Empfindungsgegenstände.
Gestalten.
Normgemäße Gegenstände.
Das Ausdrucks- und Stimmungsvolle.
Objektive (Ereignisse, Zustände u. s. w.).

Die Fruchtbarkeit dieser Aufstellung von Elementen erweist sich besonders in dem Kapitel, welches überschrieben ist: »Zusammenwirken der Gefühlsfaktoren«, und welches unter diesem Titel die ästhetischen Modifikationen behandelt. »Die Vereinigung von Elementargegenständen verschiedener Klassen, wie sie die konkreten ästhetischen Gegenstände in der Regel aufweisen, führt zum Zusammenwirken von rein ästhetischen Gefühlsfaktoren. Daraus ergeben sich die verschiedenen Besonderungen des konkreten rein ästhetischen Verhaltens zugleich mit den Hauptklassen der ästhetischen Eigenschaften, den Modifikationen des Ästhetischen, wie man sie zumeist genannt hat. Ein vollständiges System derselben, das allen Anforderungen der Exaktheit, soweit sie der vorliegende Gegenstand überhaupt zuläßt, Genüge leistet, ist durch allseitige Kombination der Elementarfaktoren zu erzielen« (S. 272 bis 273). Solcher Kombinationsprodukte erhält Witasek 46, eine Zahl, die, wie wir ihm ohne weiteres zugeben müssen, »zur Vielgestaltigkeit des Ästhetischen überhaupt ungleich besser und genauer paßt, als jenes dürftige und schwankende Schema, nach welchem sich das populäre Denken in ihr zurechtzufinden trachtet«.

Überblickt man, auf wie verschiedenartige und stets unzureichende Art das Verhältnis des Schönen zu seinen Modifikationen von den früheren Ästhetikern behandelt worden ist, so erscheint es fast wie das Ei des Kolumbus, in den ästhetischen Modifikationen das Zusammenwirken verschiedener ästhetischer Elemente zu sehen. Leider hat Witasek diesen Gedanken nicht in voller Klarheit durchgeführt. Als Modifikationen im strengen Sinne läßt er nur Schönheit und Häßlichkeit — Lust und Unlust — gelten. Das Tragische, Liebliche, Anmutige u. s. w. nennt er treffend nur Modifikationen des ästhetischen Gegenstandes, nicht des ästhetischen Gefühls, aber indem er zu den Elementen, deren Kombination die Modifikationen ergeben soll, lust- und unlustvolle, ethisch betonte und ethisch unbetonte Einfühlungs- und Anteilsgefühle hinzunimmt, vermengt er selbst wieder stoffliche Elemente mit den rein ästhetischen. — Überhaupt kann die Aufstellung der Elemente und Modifikationen natürlich noch nicht als endgültig angesehen werden. So z. B. wäre zu fragen, ob die normgemäßen Gegenstände, denen Witasek nur indirekte Schönheit zuspricht, als Element aufgefaßt werden können. Anderseits vermisse ich in Witaseks Klassifikation eins der wichtigsten ästhetischen Elemente: das Verhältnis der einfachen Empfindungsgegenstände und der Gestalten zur inneren Schönheit. Doch sind diese Ausstellungen irrelevant gegenüber der Bedeutung, welche, für eine allgemeine wissenschaftliche Ästhetik, dem Witasekschen Versuch schon als Versuch zukommt. Aufs glücklichste sind darin alle Einteilungen nach den ästhetischen Elementen der einzelnen Sinne sowohl wie der einzelnen Künste vermieden und allgemeine, leicht und klar voneinander sich sondernde Gruppen gefallender Gegenstände herausgehoben.

Basel. Edith Landmann-Kalischer.

Johannes Volkelt, System der Ästhetik. In zwei Bänden. München 1905. C. H. Becksche Verlagshandlung. Erster Band. Lexikonformat. XVII u. 592 S.

In dem Volkeltschen Buche ist, wie schon die früheren Arbeiten des Verfassers erwarten ließen, eine der wertvollsten Arbeiten der Fachliteratur zu begrüßen. Es hat vor allem den Vorzug, grundlegend im besten Sinne des Wortes zu sein, in Berücksichtigung der einzelnen Spezialarbeiten, welche die Disziplin in dem raschen Aufschwunge während der letzten 20 Jahre gezeitig hat, alle für sie in Betracht kommenden Folgen sorgsam und umfassend behandelt zu haben.

Diese umfassende Art macht vor allem das »Systematische« aus, und nicht etwa eine einseitige Generaltheorie, wie wir solche bei Konrad Langes zweibändiger Ästhetik antrafen, oder eine allgemein-wissenschaftliche These nach Art der Rickertschen »Wert«-Lehre, auf der Jonas Cohn seine Ästhetik aufbaute. Wohl zeigt das Volkeltsche Werk ein volles persönliches Gepräge, und der Verfasser weist darauf selbst schon im Vorwort hin, allein dies tritt niemals in dem Sinne auf, daß es den gesamten wissenschaftlichen Stoff einseitig behandelte. »Die Richtung, in der sich meine Ästhetik bewegt, läßt sich durch mehrere Sowohl — Alsauch kennzeichnen.« »Meine Ästhetik verfährt in erfahrungsmäßig psychologischer Weise. Durch Analyse von Bewußtseinstatsachen wird von ihr in allen Fragen der grundlegende Anfang gemacht.« »Zugleich aber halte ich daran fest, daß das Ästhetische, bei allen Zusammenhängen mit dem sinnlichen Boden unserer Natur, in jedem Falle doch erst innerhalb der höchsten, vergeistigtesten Betätigungskreise unseres seelischen Lebens zu stande kommt. An jedem ästhetischen Eindruck ist unser Ich mit seinem ideal gerichteten Können, mit seiner edelsten Geistigkeit beteiligt. So sehr das Ästhetische aus seiner Verknüpfung mit Empfindung und Leiblichkeit Farbe und Duft und Frische zieht, so wird es doch erst dadurch eine sinn- und wertvolle Gestaltung, daß sich die höchsten und feinsten Betätigungen unseres Geistes mit seiner sinnlichen Grundlage verbinden.« »Ich bin darauf bedacht, daß das Ästhetische weder intellektualisiert noch moralisiert noch sonst in seiner Eigenart verkürzt werde.«

Das »erfahrungsgemäß-psychologische« Verfahren gibt die methodische Grundlage des ganzen Buches ab, es veranlaßt den Verfasser, den Stoff vor allem rein wissenschaftlich als Tatsachengebiet aufzufassen, im Sinne einer Forschung, und nicht, wie es früher geschah, von Anfang an durch eine normative Brille zu betrachten. Damit steht der Verfasser vollkommen auf modernem Boden, wenngleich sich seine »Forschung« eben nur auf die individual-psychologische Analyse erstreckt und völkerpsychologische, ethnologische, soziologische und entwickelungsgeschichtliche Momente, die heutzutage in der wissenschaftlichen Ästhetik eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen, sowohl in methodischer Hinsicht wie in Hinsicht auf Daten, so gut wie ganz beiseite läßt; es kommt ihm nur darauf an, »das ästhetische Betrachten und Genießen in seiner möglichst vollkommenen Gestalt« (S. 590) zu erforschen. Und wenn er, gleich J. Cohn, auch mit Anerkennung und Nachdruck auf die Systeme der älteren deutschen Ästhetik hinweist, so geschieht dies nur, um deren »bedeutsame« Einsichten im einzelnen sowohl wie hinsichtlich der »tiefblickenden, großdenkenden, emporreißenden Weise jener älteren Zeit« zu verwerten und sie, vor oberflächlicher Geringschätzung bewahrend, wieder in Erinnerung zu bringen. Diese psychologische Analyse nimmt denn auch als mittelster der drei Abschnitte, in die sich das Werk teilt, den meisten Raum ein; und ich möchte in diesem Teile vor allem den Wert des Volkeltschen ersten Bandes sehen, ohne im übrigen den der beiden anderen Abschnitte, die methodische Grundlegung der Ästhetik

und die normative Grundlegung der Ästhetik unterschätzen zu wollen; besonders in den letzten tritt uns an Volkelt selbst eine »tiefblickende, großdenkende« Art entgegen, die bei aller besonnenen Vorsicht und Umsicht einen selbständigen und eigenpersönlichen Charakter zeigt und gegenüber so manchen einseitigen, wirren, zersplitternden und faseligen Tendenzbestrebungen im gärenden ästhetischen Kleingetriebe der Gegenwart geradezu nottut. Gewiß, wenn man im einzelnen seiner Analyse folgt, sich von ihm immer weiter, bis in die subtilsten Einteilungen, Nuancen und Finessen führen läßt, wird man auch immer mehr mit kritischen Erwägungen kommen können, z. B. daß manches Einzelne auch ebensogut unter einen anderen Gesichtspunkt gerückt werden könnte, ferner daß die Freude am Einteilen, Abzweigen und Abspalten von Nuancen individual-psychologischer Tatsachen den Verfasser dazu bringt, auch Klassifizierungen von untergeordneter Bedeutung aufzustellen, denen gegenüber eine summarische Behandlung wohl nicht minder berechtigt wäre, zumal zuletzt oft die Tatsachen bei der allzu feinen Absonderung schließlich doch wieder ineinander zusammenlaufen müssen — immer jedoch muß man zugeben und anerkennen, daß eine jede Nuance, die Volkelt aufzeigt, sich innerlich auch als solche nachfühlen läßt, daß eine jede Sonderetikette, die er schreibt, auch ihren spezifischen tatsächlichen Inhalt hinter sich hat und somit auch seine weitestgehende Teilung niemals in bloß äußerliche, formale und hohle Einteilerei verfällt.

Und auf einen weiteren, nach Ansicht des Referenten sehr wesentlichen Vorzug des Werkes sei von Anfang an aufmerksam gemacht: auf die stete Beziehung zur ästhetischen Praxis, zur Kunst selbst. Wenn bereits in den vorhergegangenen wissenschaftlichen Arbeiten Volkelts eine reiche Erfahrung künstlerischen Erlebens zu bemerken war, so finden wir auch in diesem Buche wiederum eine Fülle von Beobachtungen verwertet, die der Verfasser auf allen Gebieten der höheren Künste sammelte, bis in die modernste Malerei und Plastik, und nicht minder in Dramatik und Literatur dringt er ein. Diese umfassende Kennerschaft, die unwillkürlich an F. Th. Vischer erinnert, verhindert ein trockenes »System« vom »grünen« Tische aus und eine einseitige Normierung, sie befähigt den Verfasser in seltener Weise, nach jeder Richtung hin Anschauung zu gewinnen und diese vor allem auch theoretisch zu verwerten. Überall ist der eigentliche Text von Beispielen belebt, die uns ermöglichen, der abstrakten Theorie durch Nacherleben einen innerlichen Tatsachenboden zu verschaffen. Das solide Fundament dieses Buches, auf das besonders hingewiesen werden muß, beruht somit auf »Studien« in der umfassendsten Bedeutung des Wortes, nicht nur auf solchen der theoretisch-wissenschaftlichen Literatur, sondern in gleichem Maße auf den Daten, welche die lebendige Kunst selbst gibt. Daher hoffe ich, daß es trotz seines Umfanges und der mitunter diffizilen Abstraktion, die vor allem der zweite Abschnitt enthält, auch für den Kunsthistoriker und den Laien von Wert sein wird — sofern für ersteren die Kunst und deren Wissenschaft nicht lediglich Objekt des »kritischen« oder »philologischen Untersuchens« ist, sondern des »künstlerischen Betrachtens« selbst, das, wie Verfasser in diesem Falle des näheren ausführt, durch »gelehrte Neigungen« — auch beim Publikum — nur eine »Störung« erfährt.

Und von diesem kunsterfüllten und kunstfreudigen Standpunkte aus wird es auch verständlich, wenn Volkelt, unter theoretischem Hinweis auf Lichtwark und unter praktischem auf Vischer, den Satz vertritt: »Der (in gutem Sinne verstandene) Dilettantismus in irgend einer Kunst ist für den Ästhetiker von unschätzbarem Wert.«

In dem ersten Abschnitte, der methodischen Grundlegung der Ästhetik,

stellt Volkelt als »Erfahrungsbereich des Ästhetischen« fest, daß dieser kein »äußerer« sei, sondern nur der »Innenerfahrung« angehöre: »Das Transsubjektive ist in allen Fällen ästhetisch eine Null.« Das Ästhetische kommt, sowohl als Rezeption wie als Produktion aufgefaßt, lediglich auf dem Boden des Bewußtseins zu stande, »sämtliche Erfahrungsgrundlagen der Ästhetik sind psychologischer Natur.«

Damit ist zugleich einer metaphysisch-spekulativen Behandlung die Türe verschlossen und, wie oben bereits angedeutet wurde, die gesamte wissenschaftliche Methode der Ästhetik von Volkelt auf das Feld der psychologischen Analyse verwiesen. Metaphysische »Ausblicke« dürfen erst den Schlußstein bilden. Im vorliegenden Bande wird denn auch nach dieser Richtung nur in einem Falle, sozusagen episodisch, »geblickt«, man darf aber wohl erwarten, daß der zweite Band mehr solcher Ausblicke bringen wird. Außer der metaphysischen Spekulation vermeidet Volkelt auch transzendentale Erörterungen. Fragen der Technik sollen nur insofern mit in den Bereich der Ästhetik gehören, als die ästhetischen Eindrücke selbst von dieser abhängen; darum soll die Ästhetik auch die Harmonielehre und die Metrik behandeln, und, wie wir wohl hinzufügen dürfen, auch die Technik des Dramas.

Aber indem er die Technik stets nur hinsichtlich ihrer subjektiven Wirkung berücksichtigt, bleibt die psychologische Natur der Erfahrungsgrundlagen der Ästhetik immer zu Recht bestehen, diese gewährt trotz aller, durch individuelle wie durch historische Unterschiede und Wandlungen des Geschmackes hervorgerufenen, Relativität einen sicheren wissenschaftlichen Grund und wird zugleich auf »überindividuelle, sachlich gültige Normen« hinweisen. Wenn auch die Ästhetik keine »absolute« sein will und sein kann, so meint Verfasser doch, daß man »annehmen darf, daß auch das ästhetische Verhalten der Kulturmenschheit in seinen allgemeinsten Grundlagen eine annähernd unveränderte Haltung bewahrt hat«.

In der Beschränkung auf die Analyse des subjektiven ästhetischen Verhaltens und in der Aufzeigung von auf diesem Wege gewonnenen Normen beruht sonach einzig und allein die Methode, deren der Verfasser sich bedienen will; es leuchtet ein, daß er der experimentellen nur eine bedingte Gültigkeit zuschreibt (vgl. S. 36 u. a.), nur in Hinsicht auf »ästhetische Vorfragen einfachster Art«, und daß er einer »physiologischen« Ästhetik sehr skeptisch gegenübersteht. »Das Physiologische, soweit es überhaupt für ästhetische Untersuchungen in Betracht kommen kann, liegt schon in der psychologischen Grundlage der Ästhetik mit eingeschlossen.« »Die Physiologie ist für gewisse Fragegebiete eine Hilfswissenschaft der Psychologie. Mehr ist sie nicht.« »Die grundlegende Stelle kommt den ästhetischen Erfahrungen zu, die der Ästhetiker in sich selbst macht.« Diese »psychologischen Verfahrungsweisen« bestimmen auch Volkelts methodologischen Standpunkt gegenüber einer »entwickelungsgeschichtlichen Betrachtungsweise«. Eine »kulturgeschichtliche Bedingtheit« des Ästhetischen ist zwar ebensowohl anzuerkennen als eine »individuell-entwickelungsgeschichtliche«, aber — die Kunstgeschichte schließt Verfasser, im Gegensatz zu Hegel, von der Ästhetik natürlich ebenfalls aus — »auch die entwickelungsgeschichtlichen Fragen sind nach psychologischer Methode zu bearbeiten«. Wenn ich ihm nun auch darin völlig recht geben muß, daß die Tatsachen des »Ästhetisch-Befriedigenden« nicht auf dem Wege kunstgeschichtlicher Bewertungen (etwa aus »Blüteperioden« und dergleichen) gewonnen werden können und mit ihm das Hineintragen — besser gesagt Hineinspekulieren — darwinistischer Theorien in die Ästhetik, womit früher in Broschüren so viel Unfug getrieben ward, gern verurteile, so scheint er mir wiederum in der strikten Ablehnung aller soziologischen und ethnologischen Methode — namentlich in Hinsicht auf E. Grosse und

K. Bücher — zu weit gegangen zu sein. So gern man dem Verfasser darin beipflichtet, daß er von seinem systematischen Ziele aus nur »das hochentwickelte Gefühl der Gegenwart« als Tatsachenboden annimmt, und darin allein nach Normen sucht, so wird man, bei aller Zustimmung zu der hier nach diesem Ziele führenden einen Methode, in dieser doch nicht die einzige Methode aller speziell ästhetischen wissenschaftlichen Arbeit überhaupt erkennen dürfen. Ich habe durchaus nicht herausgelesen, daß Verfasser nur das als »Ästhetik« gelten lassen will, was er in methodischer Hinsicht selbst vertritt, aber ich meine, daß die kritische Ablehnung anderer Methoden in heuristischer Hinsicht eine schwere Einseitigkeit bedeuten würde, sobald alle ästhetische Forschung überhaupt in Frage käme. Und diese Fragestellung wäre meiner Ansicht nach vermieden worden, wenn Volkelt in dem ersten Abschnitte das Verhältnis der Ästhetik zu ihren Hilfswissenschaften klargelegt und in prinzipieller Hinsicht behandelt hätte. Alsdann würde der Streit um »die« Methode in der Ästhetik beglichen werden können und aller Einseitigkeit hüben wie drüben die Spitze abgebrochen sein. Wenn z. B. eine soziologische Ästhetik nur in ihrer Forschung die zweckmäßige Methode »der« Ästhetik sehen will, so ist das ebenso einseitig, wie wenn jemand in der introspektiven Analyse allein die Arbeitsrichtung für die gesamte Disziplin erkennt; das Tatsachengebiet erfordert, wie überall so auch hier, eine Ergänzung der Methoden untereinander. So, wie sich nach den methodologischen Erwägungen dieses ersten Abschnittes die Ästhetik als wissenschaftliche Disziplin darstellt, erscheint sie nur als ein Teil der introspektiven Psychologie, trotz aller speziellen Eigenart der dabei zu Tage tretenden psychischen und außerpsychischen Tatsachen. Mit Recht sieht der Verfasser in diesen Tatsachen ein abgegrenztes Gebiet für sich, das den Anspruch auf eine wissenschaftliche Behandlung für sich erheben darf, und Referent vertritt sogar die Ansicht — wohl über Volkelt hinaus —, daß in der Ästhetik analog der Psychologie eine von der Philosophie losgelöste selbständige Disziplin anzuerkennen ist, aber eben darum darf auch nicht der Anschein erweckt werden, als fielen Untersuchungen, sofern sie ohne die Hilfe jener Methode unternommen werden, rein aus methodologischen Gründen, außerhalb ihres Gebietes, oder als wären sie, aus eben diesen Gründen, verfehlt. Auch Referent sieht in der Psychologie die grundlegende und wichtigste Hilfswissenschaft für die Ästhetik und stimmt dem Verfasser völlig darin bei, daß die individual-psychologische Untersuchung, auf Grund der Tatsache des rein subjektiven Charakters des ästhetischen Phänomens, stets im Vordergrunde zu stehen habe; allein, wie auch alle Psychologie selbst sich in ihrem wissenschaftlichen Umfange nicht auf eine einzige Methode beschränken kann, also schon durch diese Hilfswissenschaft selbst die Palette der Methode keine einzige Farbe allein tragen kann; so kommt für das gesamte Arbeitsgebiet der Ästhetik auch nicht nur eine einzige Methode in Betracht.

Die psychologische Methode, die Volkelt befolgt, führt aber anderseits wiederum zu einem Vorteil: In dem Bestreben, die psychischen Elemente und Daten des Ästhetischen zu erspüren und aufzuzeigen, ist die Begründung auf eine pure »Lehre vom Gefallen und Mißfallen«, die Abschließung mit einer angeblichen Grund- und Endtatsache von »Lust und Unlust«, wie wir sie ja z. B. noch bei Fechner finden, überwunden. Bei Volkelt wird darum über die Frage nach dem Lustmoment im Ästhetischen verhältnismäßig erst sehr spät abgehandelt. Verfasser bezweifelt durchaus nicht, daß Lust in vielfältiger Weise mit dem ästhetischen Genuß verknüpft sei, aber »alle Auffassungen, die in der ästhetischen Lust etwas wenig Zusammengesetztes oder gar etwas Einfaches erblicken, sind weit von der Wahrheit entfernt«.

»Ohne Zweifel führen die ästhetischen Gefühle allenthalben Lust und in ge-

wissem Maße auch Unlust mit sich; aber ebenso unzweifelhaft besagen und umfassen sie weit mehr als nur Lust und Unlust. Was wir als ästhetische Gefühle betrachtet haben, deckt sich so wenig mit Lust und Unlust, daß diese vielmehr nur die allersubjektivste Seite daran bilden« (S. 181).

Zuvörderst ist alle »außerästhetische Lust« abzutrennen (Freude am Wiedererkennen ist eine solche — womit man die bekannte Stelle im 4. Kapitel der Aristotelischen Poetik in Hinsicht auf die Entwickelungsgeschichte des Ästhetischen vergleichen mag); alsdann aber offenbart sich die eigentliche ästhetische Lust als ein ebenso differenziertes wie kompliziertes Gebilde. Die scharfsinnige Zergliederung der ästhetischen Lust, die Verfasser in Kapitel 17 des zweiten Abschnittes gibt, die Zurechnung des sinnlich Angenehmen zum Ästhetischen, die Untersuchung der Lust- und Unlustbilanzen im ästhetischen Eindrucke, mit dem Resultate, daß bei noch so starker Unlust durch den Reichtum an Lustquellen, welche das ästhetische Verhalten in sich schließt, stets ein Überwiegen von Lust stattfindet, sind besonders interessant und lehrreich.

Was nun die beschreibende Grundlegung der Ästhetik anbetrifft, die den zweiten Abschnitt ausmacht, so kann nur programmatisch auf die wesentlichsten Punkte, die psychologischen Stützpfeiler des Systems, hingewiesen werden. Sie sind gegeben in den Begriffen: Ästhetische Wahrnehmung, sinnliche Ergänzung, ästhetische Bedeutungsvorstellung, Assoziation, symbolische Vorstellung, Gefühle und Einfühlung, Illusion und Phantasie, Beziehen und Gliedern. Als erste Grundlage des Ästhetischen nennt Verfasser die »sinnliche Wahrnehmung«, in ihr wurzelt auch das Phantasieästhetische. Die Dichtkunst bildet zwar ein »eigenes Reich mit relativer Selbständigkeit für sich«, »ihre Werke nehmen eine mittlere Stellung zwischen dem Ästhetischen der sinnlichen Wahrnehmung und dem Phantasieästhetischen ein« — allein »der Gehalt jeder Dichtung gewinnt einen zweifachen sinnlichen Ausdruck: unmittelbar und naturgemäß verkörpert er sich in seinem Phantasieleib; zusammen mit seinem Phantasieleib aber findet er zeichenmäßige Versinnlichung in dem gehörten Wortleibe. Der Phantasieleib ist die unmittelbare, wahrhafte Überführung des Gehaltes der Dichtung in Sinnlichkeit« (S. 86).

Zu dem einfachen Eindruck auf die Empfindung und Sinneswahrnehmung kommen jedoch noch die »reproduzierten Empfindungen« als Ergänzung hinzu. Vom sinnlichen Wahrnehmen führt der nächste Schritt zum Vorstellen. Wir stellen den Gegenstand in seiner Bedeutung vor. Die »ästhetische Bedeutungsvorstellung«, auf die Verfasser großen Nachdruck legt, stimmt mit der »gewöhnlichen« Bedeutungsvorstellung darin überein, daß auch sie eine Vorstellung von der realen (»wirklichen«) Bedeutung der Dinge, ein »Wissen« von den Dingen enthält; der »Betrachter muß wissen, was er an diesen Gegenständen vor sich hat«. Und auf diese Tatsache, mit deren Feststellung der Verfasser zugleich Kants rigorose Ausschließung der »Erkenntnis« aus dem Ästhetischen korrigieren will, legt er viel Gewicht, und er weist ganz richtig darauf hin, daß ein solches »Erkennen der Dinge« nicht ausdrücklich bewußte Vorstellung zu sein braucht, sondern unterhalb der Bewußtseinsschwelle in verschiedenen »Graden der Deutlichkeit und Klarheit« vorhanden ist; er nimmt sogar in dieser Hinsicht das Wort »Begriff« in Gebrauch, wie er wiederum auch ein »Bekanntheitsgefühl« dafür setzt. Aber die ästhetische Bedeutungsvorstellung unterscheidet sich merklich von der gewöhnlichen: Das »Bekanntheitsgefühl« kommt im ästhetischen Betrachten lange nicht in demselben Umfange vor, wie im gewöhnlichen Leben. »Je mehr die Bedeutungsvorstellung zu voller Anschaulichkeit herausgearbeitet ist, um so ästhetisch günstiger liegt der Fall. Eine Bedeutungsvorstellung, die sich in begriffsmäßiger Unsinnlichkeit hält, ist entweder

ästhetisch unzulässig oder kann nur als ästhetischer Notbehelf gelten.« »Im ästhetischen Verhalten erfährt die Bedeutungsvorstellung eine Umwandlung ins Gefühlsähnliche, eine gewisse Verdichtung und Verdunkelung.«

Ich möchte bemerken, daß ich bereits hier, wo sich Volkelt mit Kant über diesen Punkt auseinandersetzt, eine prinzipielle Erörterung des Erkenntnisproblems im Ästhetischen vermisse. Man muß dem Verfasser wohl zugestehen, daß seine Art, die ästhetischen Probleme immer erst kursorisch zu entrollen, sie in der Folge seiner immer weiter schreitenden Analyse, und immer nur aus dieser heraus, entstehen zu lassen, etwas für sich hat: er will sie nicht vorher aufstellen, ehe sie nicht als ein Tatsächliches aus den Tatsachen selbst erwachsen und sich erweisen. Aber das bringt den Nachteil, daß sie nicht von Anfang an übersichtlich vor Augen stehen, daß sie immer nur wie etwas Beiläufiges auftauchen und dadurch an Betonung verlieren. Die gesamte Lektüre des Buches erschließt uns ja zuletzt eine Einsicht in die Selbständigkeit, in das Spezifische des Ästhetischen, aber das hinter seiner stetig fortschreitenden psychologischen Analyse steckende — ich darf wohl so sagen — apogogische Verfahren bringt es mit sich, daß wir, bis wir zu den entscheidenden Punkten gelangen, uns sehr oft in der Schwebe, im Unbestimmten, befinden. Da immer nur einzelne, d. h. Teiltatsachen des Ästhetischen behandelt werden, bekommen wir häufig nur Beschreibungen und Umschreibungen zu lesen, wie »Schwebendes«, »Gefühlsmäßiges«, »Dunkles«, kurz nicht das Ganze als bestimmtes Problem vorgesetzt. Mit der Zerfaserung der psychischen Vorgänge zerspalten sich in der Darstellung auch die Probleme in ihrer Einheitlichkeit. Der Verfasser führt uns an einem langen Faden durch tausend feine Verknüpfungen durch ein wohl erwogenes Gewirk hindurch, aber wir übersehen es nicht von Anfang an in seinen Hauptlinien, es folgt nur Masche auf Masche. Das wirkt auch in didaktischer Hinsicht ungünstig. Wenn daher der Verfasser zuvor, in irgend welcher Form, eine übersichtliche Erörterung der Grundprobleme der Ästhetik gegeben hätte und zugleich eine Andeutung seiner persönlichen Stellungnahme dazu, so würden, abgesehen von der dadurch verursachten deutlicheren Hervorkehrung des prinzipiell Wichtigsten, gerade gewisse Grundprobleme, wie eben das der Erkenntnis im Ästhetischen, das schon durch seine geschichtliche Bedeutung hervorragt, wohl auch mehr an innerer Würdigung gewonnen haben. Erst im dritten Abschnitt, von S. 537—546, wird über »Erkenntnislosigkeit im ästhetischen Verhalten« gehandelt. Und auch dort kommt es, meiner Ansicht nach, nicht zu einer erschöpfenden Lösung. Volkelt erhebt die strenge Forderung der »Erkenntnislosigkeit«. »Sobald der Betrachter durch den ästhetischen Gegenstand in ein Streben nach Erkenntnis versetzt wird, oder sich dazu aufgefordert fühlt, so ist hierdurch das ästhetische Verhalten gestört.« Aber »damit ist natürlich nicht untersagt, daß die dem Ästhetischen gewidmeten Stunden einen Ertrag an Wissen und Einsicht liefern«. »Alle diese Verwertungen der Beschäftigung mit der Kunst zu Gunsten der sich erweiternden und reifenden Einsicht bleiben durch die hier geforderte Erkenntnislosigkeit des ästhetischen Verhaltens unberührt. Denn teils handelt es sich dort um Wirkungen, die nach beendetem Verhalten eintreten, — — — teils aber liegt die Sache so, daß die Kunst geradezu in den Dienst anderer Zwecke, in den Dienst von Erziehung, Bildung, Aufklärung gestellt wird. — — — Die Ästhetik darf nur sagen: wo dergleichen stattfindet, dort ist kein rein ästhetisches Verhalten mehr.« Ich kann darin, in Anbetracht der Tiefe dieses Problems, keine befriedigende Lösung sehen. Die psychologische Erklärung, daß der Begriff dem Einfühlen vermöge seiner logischen Klarheit widerstrebe, daß er das volle Gegenteil der Gefühlsverähnlichung ist, reicht mir ebensowenig hin, wie die Erwähnung, daß »Gefühlserlebnisse die Vorstellungen

umspielen, umfluten, sie tragen und überdecken müssen, wenn jene gefühlsmäßig schauende Hingabe an die Welt stattfinden soll, in der das Ausgezeichnete des ästhetischen Verhaltens besteht«. Und ich glaube auch nicht, daß jedermann überzeugt sein wird, das Problem einer ästhetischen Erkenntnis, wie es — von Plato und Schelling ganz abzusehen — durch Kant, Leibniz und Schopenhauer aufgeworfen wurde, sei damit erledigt, daß man Kant zugibt, im Ästhetischen dürfen sich die Vorstellungen und Gedanken niemals zu Begriffen verschärfen, ihm gegenüber aber die Theorie von der »Bedeutungsvorstellung« aufstellt, und daß man Leibniz und seinen Nachfolgern (Baumgarten!) zwar eine »Verdichtung«, »Verdunkelung«, »verhältnismäßige Unordnung« der Vorstellungen einräumt, jedoch mit dem Bemerken, daß die Theorien jener ein viel zu intellektualistisches Gepräge erhalten. Nur aus hie und da zerstreuten Einzelbemerkungen an anderen Stellen ist andeutungsweise eine tiefer gegründete Stellungnahme zu ersehen. Es ist da wohl die Ansicht zu erkennen, daß er eine »äußere« und »innere Erfahrung« unterscheidet, daß er hinsichtlich des Erkenntnisproblems die erstere als eine Objekts- und Realerkenntnis, die letztere aber, unter dem Gesichtspunkte von Assoziationen und Gefühlen, als eine Erkenntnis rein subjektiver Beziehungen zum Gegenstande auffassen will, womit auch die Tatsache der ästhetischen Erkenntnis erklärt und umgrenzt sein könnte. Allein es mangelt doch an einer scharf pointierten Hervorkehrung des Problems und somit an der Betonung seiner Wichtigkeit, die meiner Meinung nach nicht zu unterschätzen ist, nicht nur, wenn man, wie erwähnt, bedenkt, welche prinzipielle Bedeutung es durch die Geschichte gewonnen hat, und ferner erwägt, daß der ganze Einfluß der Schopenhauerschen Ästhetik, die nicht dadurch erledigt ist, daß man sie hier nur auf die metaphysische Verquickung mit »Ideen« und deren angeblicher Erkenntnis hinausspielt, das Problem immer noch, im Flusse hält, sondern vor allem wegen der weiteren wichtigen Konsequenzen, mit denen es verbunden ist. Ich kann darum dem Verfasser in seiner Behauptung von »Erkenntnislosigkeit« so, wie sie schließlich bei ihm resultiert, nicht ohne weiteres beistimmen. Der Faden der psychologischen Untersuchung müßte hier weiter reichen. Dieser Mangel macht sich auch da geltend, wo die psychologische Untersuchung das Gebiet der Ethik berührt, und da, wo vom »Willen« in der Ästhetik die Rede ist. Auch hier habe ich den Eindruck, daß er zu früh endet und darum nicht befriedigende Aufklärung und Lösung schafft. Wohl ist des öfteren von »Willensmäßigem«, von »Strebungen« und dergleichen die Rede, und Verfasser sagt in der Einleitung zu diesem Kapitel (12 des III. Abschnittes): »Das ästhetische Betrachten ist in gewissem Sinne voll von Wollen, in anderem Sinne dagegen frei von Wollen,« und er versäumt auch nicht, beides zu erörtern und auf das »Willensmäßige in den Zustandsgefühlen«, in den »gegenständlichen Gefühlen«, in den »Gefühlen der Teilnahme« hinzuweisen, aber es fehlte auch hier an einer prinzipiellen Betonung und weiteren theoretischen Ausnützung dieser Tatsachen. Es wird nur hervorgehoben, daß die Strebungen ohne »ein unmittelbares Wirklichkeitsziel« sind, »sie haben unbestimmtere, allgemeinere Gegenstände: Glück und Unglück, Gutes und Böses, Schicksal und Menschheit, Endliches und Ewiges. Sie gehen auf diese Gegenstände nicht in einem bestimmten Fall, sondern auf das Gute überhaupt, das Glück überhaupt, auf Schicksal überhaupt u. s. w. Gegenstand der ästhetischen Strebungen ist also, was die Zustandsgefühle anlangt, das Typische, Allgemeine und Weite am Menschlichen und an der Welt. Diese allgemeinen Züge und Werte werden von diesen Strebungen nun freilich auch im Verhältnis zur Wirklichkeit gebracht, aber nur zur Wirklichkeit überhaupt. Auch diese ästhetischen Strebungen sind Verwirklichungsdrang überhaupt, Verwirklichungsdrang mit dem Merkmal des Unbestimmten,

Schwebenden, des Dahingestelltseinlassens« u. s. w. »In den gegenständlichen Gefühlen sind haufenweise Strebungen selbst der allerschärfsten Art vorhanden; gleichwohl aber sind diese Begehrungen und Willensakte von meinem persönlichen Begehren und Wollen, von meinem praktischen Ich himmelweit entfernt; es besteht also auch hier jene behauptete Willenlosigkeit.« Die Willenlosigkeit ist darum das Ergebnis trotz alledem, und das »praktische Ich ist ausgehängt«.

In gleicher Weise finden wir auch das Problem des Ethischen innerhalb des Ästhetischen behandelt. Es »ist zu erwägen, daß eine Verunreinigung der künstlerischen Stimmung vielleicht aus anderen Gründen geradezu wünschenswert sein könnte. Vielleicht liegt es z. B. im Interesse einer Zeit, daß der Künstler zugleich zum sittlichen Reformator werde. Dann wäre die Verquickung ästhetischer und sittlicher Interessen, so sehr darin eine Sünde wider die rein künstlerischen Forderungen läge, doch von kulturgeschichtlichem Gesichtspunkte aus vielleicht geradezu ein Segen . . . Das Schlagwort »l'art pour l'art« birgt die größten Vorurteile in sich. Die Kunst darf als Mittel für andere wesenhafte Kulturinteressen verwendet werden, auch wenn sie dadurch in ihrer Reinheit getrübt wird. Wer dies verbieten will, treibt mit der Kunst Götzendienst.« (S. 515.)

Also: um mit ihr keinen Götzendienst zu treiben, um ihren kulturellen Segen zu erschließen, muß man sie in ihrer Reinheit trüben, sich an ihr versündigen? Wäre es nicht vorzuziehen, man versuchte in den angeblichen Flecken auf ihrem Kleide ein dazu gehöriges, charakteristisches Muster zu erkennen, in der angeblichen »Trübung« eine natürliche Farbe? Ich glaube, wenn man noch näher darauf einginge, würde das gelingen. Wenn man z. B., statt »Strebungen« immer im einzelnen zu konstatieren, einen »Willen« als solchen, nicht im metaphysischen, sondern im psychologischen und rein innen-empirischen Sinne, als eine einheitliche Grundlage des Psychischen in toto, als Grund und Ursache von Ästhetischem, Ethischem und Erkenntnismäßigem anerkennen wollte, würde man auch zu einer Einheit der Tatsachen, zu einer Verbindung der nur anscheinend heterogenen Elemente kommen, ohne dem Sondercharakter der Gebiete zu nahe zu treten. Was in früheren Zeiten einfach als These galt und darum ebenso oft auch bestritten werden konnte, das dürfte für die psychologische Ästhetik nun erst recht eine dankenswerte Aufgabe sein. Alsdann würde aber auch die »reine Beschaulichkeit« nicht mehr so überwiegend in der Ästhetik betont werden, mit ihrer Konsequenz von »Willenlosigkeit« und weiterem.

Nach Seite dieser »reinen Beschaulichkeit« neigt sich die Tendenz Volkelts meiner Ansicht nach, trotz aller vor- und umsichtigen Behandlung, viel zu sehr hin, und ich finde für diese Tendenz auch darin einen Grund, daß für die Untersuchungen und Beobachtungen, aus denen sein Buch erwachsen ist, die ästhetische Rezeption fast ausschließlich zu Grunde gelegt ist. Würde die psychologische Analyse auch die künstlerische Produktion ausgiebiger mit in Betracht ziehen — trotz der hier auftauchenden Schwierigkeiten halte ich das für möglich —, so würde wohl manches eine etwas andere Färbung bekommen.

Von dem übrigen reichen Inhalt des Buches kann ich nur noch zweierlei erwähnen, und auch nur mit kurzem Hinweise: Die Lehre von den Gefühlen, die Volkelt gibt, und die Normen, zu denen er als Ergebnis seiner Untersuchung kommt. Die Analyse von den ästhetischen Gefühlen halte ich für den besten Teil des Buches, hier finden sich Feinheiten der Analyse, denen volle Bewunderung zu zollen ist, desgleichen da, wo er speziell die »Einfühlung« behandelt, die er in »eigentliche« und »symbolische« scheidet. Nur vermisse ich in dem reichen Kranz von Gefühlen, die er auffindet, zergliedert und erklärt, das Wichtige der Spannung aufgeführt, das in

den Künsten der Zeit — epische Dichtung wie Drama — von großem Belang ist, und worauf Harlan in seiner »Schule des Lustspiels« richtig hinweist. Was Verfasser erst bei anderer Gelegenheit, bei der Frage nach der Erkenntnislosigkeit im ästhetischen Verhalten, darüber sagt, halte ich nicht für ausreichend. Der hier vorliegende »besondere Fall aus der Gruppe der teilnehmenden Gefühle« müßte unter jener Rubrik besonders erörtert sein. Die Betonung der »Beschaulichkeit« des ästhetischen Verhaltens, die ihm vor allem aus der Naturästhetik und aus dem Gebiete der bildenden Künste erwachsen ist, mag wohl verschuldet haben, daß sich hier eine Lücke offenbart. Und wenn ich bei der Lehre von den Gefühlen mir noch eine kritische Bemerkung erlaube, so trifft sie weniger das vorliegende Buch selbst, als die Terminologie, wie solche sich im Laufe der Zeit herausgebildet hat. Wir finden auch bei Volkelt, trotz des sorgsamsten Bestrebens abzugrenzen und auseinanderzuhalten, daß die Termini hinsichtlich der Tatsachen in diesem Punkte ineinander übergehen. Ich verkenne nicht, daß gerade das Ästhetische, seiner ganzen Natur nach, große Schwierigkeiten bietet, die Tatsachenbezeichnung vor solchem Ineinanderübergehen zu bewahren. Wir sehen darum auch hier, daß »Vorstellung«, »Assoziation« und »Gefühl« zuletzt zum fließenden Begriffe werden. Wir haben schon oben einen Satz zitiert, in dem die »Bedeutungsvorstellung« zum »Bekanntheitsgefühle« wurde; wir lesen (S. 493) den folgenden: »Es scheint mir hier eine gefühlsmäßig zusammengezogene Vorstellungsverknüpfung, eine Assoziation der Gefühlsempfindung mit gewissen Bewußtseinsvorgängen reproduktiver und logischer Natur vorzuliegen.« Ich sehe in solchem Bezeichnen eine Unsicherheit der Begriffe, die mit der Zeit überwunden werden muß und deren Überwindung nicht durch willkürlichen Gebrauch durch eine Autorität noch durch Übereinkommen geschehen kann, sondern durch psychologische Untersuchung allein. Man hat, meines Erachtens, den Begriff »Gefühl« zu sehr erweitert, hingegen den der Vorstellung, insbesondere hinsichtlich ihrer Verknüpfungen, Assoziationen und dessen Resultanten zu sehr verengt. Was wir z. B. noch in Fechners Ästhetik als »Assoziationen« und »Assoziationsresultanten« benannt finden, wurde in der Psychologie mitunter zum »Gefühlston«, und in der Ästhetik zum »Gefühle«, während für die »Assoziation« nur ein engeres Gebiet übrig blieb, trotz Lipps' Bemühungen dagegen. Wenn es sich einbürgern sollte, daß alle unter der Bewußtseinsschwelle zusammengeschmolzene Vorstellungsmasse schließlich zum »Gefühl« wird, so werden die — man verzeihe mir das Wort — eigentlichen Gefühle nicht scharf genug als solche getrennt, was in heuristischer Hinsicht zu Bedenken Anlaß geben muß. Ein solches Reservatgebiet eigentlicher »Gefühle«, deren Genesis aus Vorstellungsmaterial nicht mehr nachweisbar und auch nicht hypothetisch anzunehmen ist, wäre wohl zu schaffen, während hingegen alles, was »Vorstellung« in sich trägt, aus solcher resultiert, außerhalb des Gefühlsbegriffes gehalten werden müßte. Ich persönlich glaube, daß dafür der Assoziationsbegriff, wie er z. B. bei Ziehen zu finden ist, wieder in seiner weiteren Verwendung nutzbar zu machen wäre. Es handelt sich nicht bloß um einen Etikettierungsstreit. Wir haben ehedem eine »Gefühlsästhetik« gehabt, dann kam die »Assoziationsästhetik« — es würde kein Vorteil sein, wenn die Deutung der Tatsachen durch begriffliche Schwankungen noch weiterhin litte.

Was nun zuallerletzt die Normen Volkelts anbelangt, so wird man mit Freude begrüßen, wie vorsichtig hier Volkelt das Problem anfaßt. Auch derjenige, der, wie Referent, den normativen Charakter der Ästhetik zunächst nur problematisch nimmt, wird, sofern er nur überhaupt einer wissenschaftlichen Ästhetik die Möglichkeit einer Normwissenschaft zuerkennt, den Volkeltschen Ausführungen im allgemeinen nur zustimmen können, und zuletzt auch seinen Normen selbst. »Eine

normenlose Ästhetik ist ein Unding.« »Indessen darf auch nicht verschwiegen werden, daß auch die normative Ästhetik selbst daran schuld ist, wenn sie mit Mißtrauen und Abneigung behandelt wird. Die Norm wurde nur zu häufig als starres, abstraktes, aller Entwickelung entrücktes Gebot hingestellt. Sie wurde aller Umwandlungsfähigkeit und Relativität entkleidet.« Und, wie wir hinzufügen wollen, sie trat häufig von Anfang an auf den Plan, sie beherrschte einseitig die Methode der wissenschaftlichen Behandlung des Ästhetischen.

Volkelt betritt den richtigen Weg: sowohl den deskriptiven als auch den normativen in einem getrennten Nacheinander. Er meint zwar (S. 47): »Die Alternative lautet für die Ästhetik nicht: entweder normative oder beschreibende Wissenschaft; sondern: entweder normative oder überhaupt keine Ästhetik als Wissenschaft. Die beschreibende Ästhetik löst sich, bei Lichte besehen, in ein wissenschaftliches Unding auf.« Aber trotzdem »beschreibt« er, ohne dabei schon zu normieren und gibt eine deskriptive und eine normative Ästhetik getrennt. Und die Normen, die er alsdann, als Ergebnisse der psychologischen Untersuchung aufstellt, sind so allgemeiner und freier Natur, daß sie auch frei von jeglicher Willkür im einzelnen bleiben. Er stellt als erste auf: »das gefühlserfüllte Anschauen« (Beispiel: Vermeidung gefühlsleerer Worte in der Dichtung), woraus die »Einheit von Form und Gehalt« folgt, unter welchem Gesichtspunkte er trefflich die ehemaligen Gegensätze von »formaler« und »Inhaltsästhetik« überwindet. Die zweite ist formuliert: »Der menschlich-bedeutungsvolle Gehalt« (Beispiel: Ablehnung des »nichtssagenden Inhalts«, Ablehnung der »Sonderbaren«). Die dritte Norm betrifft die »Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühles« (hier kommt »die Willenlosigkeit«, die »Stofflosigkeit«, die »Erkenntnislosigkeit« im ästhetischen Verhalten zur Erörterung). Und die vierte lautet: »Steigerung der beziehenden Tätigkeit« beziehungsweise »der ästhetische Gegenstand als Einheit«.

Leider ermöglicht die bloße Anführung der Normen keine Andeutung von den tiefen Gedanken, der Fülle lebendiger und instruktiver Beispiele, der großzügigen und erhebenden Welt- und Kunstanschauung, die darin eingebettet ruht. Nur wenn man das Buch selbst zur Hand nimmt, wird man den Gewinn spüren, den man von ihm empfängt, mag auch dem Einzelnen gegenüber hie und da der Leser noch Wünsche hegen oder Einwände bringen.

Jena. H. Dinger.

Paul Bjerre: Der geniale Wahnsinn. Studie zu Nietzsches Gedächtnis. Aus dem Schwedischen übersetzt. C. G. Naumann, Leipzig. o. J. 8°. 119 S.

Michael Haberlandt: Die Welt als Schönheit, Gedanken zu einer biologischen Ästhetik. Wiener Verlag, Wien 1905. 12°. VIII u. 199 S.

Dem Verfasser scheint das Thema vom genialen Wahnsinn nicht ein psychiatrisches, sondern ein metaphysisches Problem. Nietzsche als Typus des genialen Irren ist die Persönlichkeit, an deren seelische Verfassung sich des Autors Gedanken vorzüglich heften. Der geniale Mensch überhaupt wird von der Menge, deren Geisteskraft außerordentlich winzig einzuschätzen ist, schon als psychisch abnorm empfunden. Bei diesem Urteil bleibt jedoch die Frage offen, ob Genialität als wirklicher Gesundheitszustand menschlichen Geistes gelten soll oder die idiotische Dumpfheit der Millionen. Wie dem auch sei, fest steht, daß Wahnsinn im Genie nicht eine Zerrüttung des gesamten Geistes zu bedeuten hat, sondern im Gegenteil seelische Intaktheit sich bemerkbar macht, während nur bestimmte Gedankenreihen in die Sonder-

bahn des Leidens abgelenkt wurden. Der Krankheitszustand äußert sich bei Nietzsche in rauschartigen Stimmungen. Das Gift der Paralyse wirkte auf ihn gleich einem anderen Nervenreizmittel. Und solche Gifte haben durchaus nicht als schädigend zu gelten, sondern sie können das Genie, das Feuer seines Wirkens, unendlich erhöhen, die Stabilität des Sinnens und Fühlens freimachen zur lebendig pochenden Labilität.

Schopenhauers sonnige Ideen »über den Wahnsinn« müssen die Ausführungen des Verfassers sehr befruchtet haben. Indem er sich fragt, »welche Bedeutung kann ein bestimmter krankhafter Zug bei einem im übrigen seelisch gesunden, schaffenden Menschen haben?« macht er es sich vollständig in ästhetischen Auslegungen behaglich. Jedes Weltphänomen wird von dem wahnsinnigen Genialen erfaßt unter Ausschaltung alles dessen, was nicht den genialen Gedankenkreis zur harmonischen Einheit rundet. Der wahnsinnige Geniale übersteigt die engen Horizonte landläufiger Logik und klimmt zu Anschauungssphären, in die eine gesunde beschränkte Geisteskraft sich erst durch langsame Mühsal nacharbeitet. Kurz, dem Tänzerigen im wahnsinnigen Genialen wird ein Preis gesungen. Das Büchelchen ist kühn, von »Zarathustra« durchtränkt und oft zu gefährlich auf phantastischem Wege jonglierend.

Ein viel matteres Individuum als Bjerre ist der Österreicher Michael Haberlandt. Den Begriff des Schönen als einer absoluten Konstante will er bekämpfen und den Kunstgenießenden in seiner subjektiven Energie erst als Schönheitsschöpfer anerkennen. Die »Typologie der ästhetischen Person« versucht er zu zeichnen, auf der einen Seite die hervorbringende, auf der anderen die empfangende. Ästhetisches Genießen ist im Grunde der durch Gewohnheit an Moral und Gesetze eingewurzelte Verzicht auf ein Lust reizendes Gut, biologisch ausgedrückt: Die zum Besitzergreifen eines die Sinne erregenden Gegenstandes fähigen Organe und Instinkte wurden abgestumpft oder gar verstümmelt, weil viele solcher Gegenstände ihrem Begehren unzugänglich blieben. Der Mangel des Fungierens schwächte aber die Organe und Instinkte bis zu einem solchen Grad, daß ihr reales Verlangen zu einem im Sinn gehegten sich abschwächen konnte. Nun wird ein Aufriß der Urtriebe skizziert, die zu ästhetischen Kräften sich umsetzten. Und was ein fördernder, nicht neuer, aber hier wieder betonter Forschungsplan sein kann, eine Geschlechterästhetik, eine Berufsästhetik soll das Kunstvermögen der Schaffenden und Genießenden ausmessen. Der Verfasser wirft die Fragen auf, aber es ist das Schmächtige an seinem Werk, daß er die Probleme mehr ritzt als in den Grund erschöpft.

Berlin. Max Hochdorf.

Dr. phil. Siegfried Levinstein: **Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr.** Mit Parallelen aus der Urgeschichte, Kulturgeschichte und Völkerkunde. Dazu 169 Figuren auf 85 Tafeln und 18 Tabellen im Text. Mit einem Anhang von Dr. phil. LL. D. Karl Lamprecht, kgl. sächs. Geh. Hofrat und Professor an der Universität Leipzig. R. Voigtländers Verlag in Leipzig, 1905, Lex. Format, VII, 119 u. XIV S.

Die Bestrebungen, der bildenden Kunst in unserem Erziehungs- und Unterrichtswesen eine größere Rolle anzuweisen, sind seit den Hamburger Anfängen der Bewegung und der Berliner Ausstellung »Die Kunst im Leben des Kindes« vom Frühjahr 1901, die das Problem zuerst weiteren Kreisen ans Herz legte, so viel mißverstanden, mißbraucht und zur Prägung leerer Schlagworte ausgenutzt worden, daß man heute vielfach genötigt ist, Vorsicht zu empfehlen, den Übereifer zu dämpfen und in der drohenden Verwirrung auf die Gefahren kritiklosen Zugreifens hinzuweisen. Die erste Voraussetzung für eine vernünftige Entwickelung der neuen

Keime, die sich in den Boden unserer Pädagogik gesenkt haben, ist jedoch eine Vertiefung und innere Ordnung unserer Kenntnis von der kindlichen Psyche. Unmöglich, über die Mittel Klarheit zu gewinnen, die sich zu einer sinnvollen Pflege des angeborenen künstlerischen Interesses im heranwachsenden Menschen eignen, wenn keine Vertrautheit mit den Gesetzen herrscht, nach denen sich das Sehen, die Anschauung und die Vorstellung des Kindes bewegen, die sein Gefühl für die Linie, Form und Farbe bestimmen. Zuerst hat man in Amerika die Erforschung dieser Dinge systematisch in die Wege geleitet, nachdem schon 1887 Corrado Ricci sein Buch »*L'arte dei bambini*« herausgegeben hatte. 1898 hat dann Karl Götze, der Wortführer der durch Lichtwark angeregten und ermutigten Hamburger Lehrerschaft, eine Schrift »Das Kind als Künstler« veröffentlicht, und diese klug formulierte Bezeichnung übernahm die Berliner Ausstellung von 1901 als Titel einer ihrer Abteilungen. Es wurde damit die allgemeine Aufmerksamkeit auf die psychologische Bedeutung der bisher fast völlig vernachlässigten Zeichnungen, Kritzeleien und »Malereien« der Kinder im frühen Alter gelenkt, um deren wissenschaftliche Durchdringung sich nun seitdem eine reiche Literatur bemüht hat.

Die Arbeit Levinsteins sucht alles dies zusammenzufassen, auf Grund eigener Studien, Sammlungen und Untersuchungen zu erweitern und aus dem so gewonnenen reichen Material ein systematisches Gebäude aufzuführen. Will man dies Buch indessen benützen, so muß man wohl unterscheiden zwischen der Zusammenstellung und Ordnung des Materials, die es gibt, und den allgemeinen Folgerungen und Betrachtungen, die es daraus ableitet. In der letzteren Hinsicht kann das Werk, um das gleich vorweg zu nehmen, nur zum Teil befriedigen. Es entbehrt hier der Klarheit, der strengen Logik in der Entwickelung der Gedanken, verwirrt durch eine Fülle unverarbeitet nebeneinandergesetzter Zitate und leidet an einem keineswegs einwandfreien Deutsch, das durch die reichliche Anwendung des fatalen »derselbe«, durch böse Inversionen und noch schlimmere Entgleisungen verstimmt. Außerdem werden in diesen Abschnitten, über das »Zeichnen als Sprache«, über die kulturhistorischen und ethnologischen Parallelen, die sich zu den Kinderzeichnungen finden, über die Zeichnungen der Eskimokinder und über die pädagogischen Konsequenzen, die sich zum Schluß aus dem Vorhergehenden ergeben, im Ganzen lediglich die bekannten Tatsachen und Erkenntnisse zusammengestellt, ohne daß dabei ein in Wahrheit organisches Zusammenfassen herausspränge. Immerhin wird es manchem willkommen sein, das Rohmaterial in solcher relativen Vollständigkeit zur Hand zu haben.

Anders steht es um die ersten Kapitel des Levinsteinschen Buches, die auf Grund einer großen Menge von Kinderzeichnungen sehr eingehende Untersuchungen über die Art anstellen, in der die Kleinen die menschliche Gestalt, Tiere und Pflanzen und zusammenhängende Erzählungen bildlich wiederzugeben versuchen, und wie sie sich der Perspektive und der Farbe gegenüber verhalten. Die reiche Anzahl der abgebildeten Figuren auf den angehängten Tafeln ist vorzüglich ausgewählt und angeordnet, sie umfaßt in der Tat alle Stadien kindlicher »Malerei« durch die drei von Lukens aufgestellten ersten Perioden des »Kritzelns«, der »lokalen Anordnung« und des »einfachen Umrisses« hindurch bis zu der noch unbeholfenen, aber schon von fern an künstlerische Wiedergabe anklingenden Darstellung des weiter fortgeschrittenen Alters, und gibt für alle, auch für die allmähliche Bildung des Farbensinnes, gute Beispiele von typischer Bedeutung. Außerdem aber hat der Verfasser in einer Reihe von Tabellen durch auf- und absteigende Linien graphisch vorgeführt, in welchen Prozentverhältnissen sich die wichtigsten Elemente der Kinderzeichnungen entwickeln. Also etwa wie sich bei vorrückenden Lebensjahren die Häufigkeit der

Hinzufügung von Körper, Armen und Füßen an den Kopf darstellt; denn der Kopf gibt auf primitiver Stufe allein oder mit einer unmittelbar daran gehefteten Andeutung der Beine bereits das Porträt einer menschlichen Figur ab. Wie dann langsam Hals, Kopfhaar und Bart, Augenlider und Augenbrauen hinzutreten, wie der Übergang zur Profilzeichnung vor sich geht, wie in wachsendem Maße der Schmuck (Knöpfe, Hüte, Kleider) beachtet wird u. s. w. Von besonderem Interesse sind die tabellarischen Aufstellungen über die Zeichnungen nach vorgelesenen Vers- oder Prosageschichten. So wurden z. B. auf Grund einer Anregung seitens des Verfassers in den sächsischen Schulen 4945 Zeichnungen von Knaben und Mädchen im Alter von 6—14 Jahren über die Geschichte vom »Hans Guck-in-die-Luft« aus dem Struwelpeter gesammelt, wobei sich mit überraschender Deutlichkeit zeigte, daß sich die ganze Art der Darstellung in einer bestimmten Richtung entwickelt. Es ist überaus lehrreich zu verfolgen, wie hier auf eine erste Etappe der »Fragmentbilder«, in denen die kleinen Kinder lediglich die Personen und Requisiten der Geschichte neben einander fixierten, ohne auf das Festhalten einer bestimmten Szene auszugehen, ein Stadium der »Erzählungsbilder« folgt, in denen die kleinen Zeichner sich zu Darstellungen einzelner Ereignisse aus dem Verlauf der Geschichte aufschwingen. Nicht minder lehrreich, wie sich die Wahl dieser Ereignisse verteilt, wie z. B. das Kind in einem instinktiven künstlerischen Drang ganz offenbar die Katastrophen selbst weniger bevorzugt als die Handlung, die zu ihnen hinführt. Und überaus bezeichnend ist die zum Nachdenken anregende Tatsache, daß nach dem elften Jahre nicht nur die Zahl der Erzählungsbilder nicht wächst, sondern sogar die der Fragmentbilder wieder ein wenig zunimmt — ein trauriger Beweis für die schon in so zartem Alter sachte nachlassende Naivetät und Freimütigkeit der zeichnerischen Fähigkeiten.

Es ist unmöglich, den ganzen Reichtum psychologischer Erkenntnis, der in diesen Tabellen niedergelegt ist, hier auszubreiten. Sie ergeben ein Material, das niemand mehr außer Acht lassen kann, der sich wissenschaftlich mit dem Seelenleben des Kindes beschäftigt, das aber auch niemand übersehen darf, der sich die Frage vorlegt, wie Bilderbücher, Wandbilder für Kinderzimmer und Spielzeugstücke gestaltet, oder wie der Zeichenunterricht reformiert werden müßte. Denn sie beweisen aufs neue und mit gesteigerter Eindringlichkeit, daß die Kinder »nach Vorstellungen und nicht nach Sinneswahrnehmungen zeichnen«. Das Kind gibt die Haare unterm Hute, den Magen im bekleideten Körper wieder, es versieht den Profilkopf mit zwei Augen und das Enface-Antlitz mit einer vorspringenden Nase an der Seite. Es zeichnet also Dinge, die es nicht sieht, sondern die seiner aus Einzelerfahrungen abstrahierten Vorstellung nach zum Menschen gehören; seine Kunst ist nicht Naturalismus, sondern ein naiver Idealismus.

Über manche Einzelpunkte zu rechten, die auch im Anschluß an die dankenswerten und höchst willkommenen Anregungen Levinsteins Zweifel oder Widerspruch hervorrufen, ist hier nicht der Ort. Nur auf eine Behauptung sei noch kurz eingegangen. Aus der unbezweifelbaren Tatsache, daß die Farbe für Kinder so lange eine untergeordnete Eigenschaft der Objekte ist, als die Wahrnehmung von deren Form und Gestalt für die Unterscheidung ausreicht, folgert der Verfasser, daß es für diese Zeit, also etwa bis zum Beginn des dritten Lebensjahres, »nicht absolut nötig sei, den Kindern farbige Spielsachen und farbige Bilderbücher zu geben«. Das scheint mir durchaus falsch zu sein. Denn erstens wäre ja selbst dann, wenn das Kind in so frühem Alter noch kein Interesse für Farbe hat, eine spielende Anregung des erst langsam erwachenden Sinnes sehr wichtig. Aber die Erfahrung lehrt überdies tausendfach, daß die Kinder auch im ersten und zweiten Jahre eine ganz

andere Freude an lebhaft kolorierten als an farblosen Dingen besitzen. Es muß hier ein merkwürdiger Unterschied obwalten zwischen dem ganz allgemeinen Vergnügen an der Farbe überhaupt und dem inneren Bedürfnis, bei der Beobachtung von einzelnen Figuren und Gegenständen vom Formalen auch zum Farbigen vorzuschreiten. Das bedürfte noch einmal einer besonderen Untersuchung.

Doch ungeachtet solcher und anderer Stellen, die dem Buche gegenüber zu kritischer Vorsicht nötigen, hat Levinstein die Erforschung der Zeichnungen, in denen das Kind die lebendigen Bilder seiner Phantasie gleichsam in symbolischen Zeichen festhält, durchaus gefördert. Er hatte sich bei seiner Arbeit des Interesses von Karl Lamprecht zu erfreuen, der sich aus einer tieferen Erkenntnis der Ontogenese, also der Entstehung und Entwickelung des menschlichen Einzelwesens, für die phylogenetische Forschung, die der Entwickelung der Menschheit beizukommen sucht, Vorteile verspricht, weil sich diese dort bis zu einem gewissen Grade wiederholt. Lamprecht hat auch mit Levinstein zusammen einen Fragebogen entworfen, der zur Sammlung von Kinderzeichnungen anregen soll und der dem Buche in deutscher und englischer Sprache als Anhang beigegeben ist.

Berlin. Max Osborn.

Kurt Mey, Die Musik als tönende Weltidee. Teil I. Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger. 1901. gr. 8°. X u. 398 S.

Es ist schwer, ein Werk zu beurteilen, das nicht vollständig vorliegt. In diesem Fall ganz besonders, weil es scheint, als wenn der Verfasser eine fast unmögliche Trennung vorgenommen hat. Sein Ausgangspunkt ist kühn und neu, und ich glaube, daß man auf seinem Wege zu überraschenden Ergebnissen kommen kann. Allerdings aber vermag ich seinen Folgerungen nicht immer beizustimmen.

Was man bis jetzt für einzelne Werke getan hat, um sie nach Inhalt und Ausdruck zu deuten, das versucht Mey für die Musik überhaupt zu tun. Er will den Ausdruck jedes Intervalls feststellen, jeder Melodie je nach der Richtung ihrer Linie. Also plant er eigentlich nichts weniger als eine Art Lexikon der musikalischen Sprache!

Leider behandelt der Verfasser in diesem Teil allein die Melodik, unabhängig von der Harmonik, die er später ebenfalls selbständig zu untersuchen gedenkt. Das scheint mir ein schwerwiegender Fehler zu sein. Freilich kann man das nicht bestimmt entscheiden, ohne die Resultate zu kennen, zu denen der Verfasser in seinen Untersuchungen über die Harmonik gekommen sein mag. Für einen Musiker sind Melodie und Harmonie schlechthin unzertrennlich, er stellt sich keine Melodie vor ohne die dazu gehörige Harmonisierung. Ja, mir scheint sogar, daß diese noch mehr Anteil am Ausdruck hat als die Richtung der Melodie. Auch die Rhythmik, einen ebenso wichtigen Faktor für den Ausdruck, läßt Mey vorläufig unerörtert. Wie kann er nun den Ausdruck jedes Intervalls an sich feststellen, ohne Rücksicht darauf, wie dieses Intervall harmonisiert und rhythmisiert ist? oder gar einer Melodie bloß nach der Richtung, die sie verfolgt? Bekanntlich gibt man derselben Tonreihe durch Veränderung der Harmonie und des Rhythmus sehr verschiedenen Ausdruck. Auch die Nuancierung beeinflußt den Ausdruck. Es ist etwas ganz anderes, ob eine aufsteigende Tonreihe crescendo, diminuendo oder gleichmäßig ausgeführt wird.

Trotzdem ist, was Mey darüber vorbringt, höchst anregend. Nur wird es nicht leicht sein, die Richtigkeit seiner Definitionen zu prüfen, da man die von ihm gefundenen Gesetze an der gesamten Musikliteratur prüfen müßte. Man sollte zwar annehmen, daß der Verfasser selbst es getan habe, da er offenbar vorsichtig und

gründlich zu Werke geht. Es macht jedoch ein wenig mißtrauisch, daß fast alle Beispiele Richard Wagners Werken entnommen und die Begriffsbestimmungen ganz deutlich von prägnanten Stellen in Wagners Musik beeinflußt sind. An sich wäre es gewiß kein Fehler, daß er sich besonders an einen Musiker, wie an einen Philosophen (Schopenhauer) anschließt. Aber beim Rückgreifen auf die Werke eines dramatischen Komponisten liegt die Gefahr sehr nahe, den Ausdruck eines Motivs nicht aus der musikalischen Form abzuleiten, sondern aus dem Inhalt der Worte hineinzutragen. Wer kann da subtil genug unterscheiden, ob die Suggestion des Textes mitwirkt oder nicht? Gerade, daß man schon weiß, was dieses Motiv bedeuten soll, erschwert die Untersuchung, in welchen musikalischen Bestandteilen die Ausdruckskraft liege.

Mey beschwert sein Buch mit einem philosophischen Apparat, der mir entbehrlich scheint. Er will ja doch nicht das Rätsel der Welt vermittelst einer Deutung der Musik lösen (obgleich er es durchaus nicht für unmöglich hält). Aber wenn er in einem langen Kapitel das »Orchestervorspiel zum Rheingold als musikalischen Ausdruck der Lebensentwickelung auf unserem Erdplaneten« erklärt, und Note für Note »das Chaos, die geologisch-mineralogische, die florisch-botanische, die faunisch-zoologische Periode« unterscheidet, so müssen wir das als eine seltsame Verirrung in dem sonst so ernsten und anregenden Buch beklagen. Denn das alles ist ja doch nur eine Analogie. Das Vorspiel zum Rheingold entwickelt sich so allmählich aus dem einfachsten Urkeim, wie man sich ähnlich die Entwickelung der Erde denkt. Indessen das ist alles, was man sagen kann, nicht aber, daß es der musikalische Ausdruck (und zwar der einzige mögliche) dieser Entwickelung ist!

Der Verfasser scheint hier Schopenhauers Erklärung der Musik als Offenbarung der Weltsubstanz, als unmittelbares Abbild des Willens, des Dinges an sich, nicht tief genug zu fassen. Was sind alle jene Perioden der Erdentwickelung anderes als »Erscheinungen«? Musik ist aber das »Wesen«, nicht diese oder jene einzelne Erscheinung. Der Verfasser scheint hie und da nicht genug Philosoph oder nicht genug Musiker zu sein.

Das Buch ist leider in keinem vornehmen Stil geschrieben. Die »Drohungen« (man kann es nicht anders nennen), daß jeder, der den Verfasser nicht verstehe, oberflächlich oder etwas Schlimmeres sei, immer mit Ausrufungszeichen versehen, verletzen auch den, der sich nicht davon getroffen fühlt. Aber auch die Art, wie Wagner und Schopenhauer gepriesen werden, ist nicht vornehm, denn wer ein solches Buch wie das vorliegende vornimmt, weiß doch wohl, was jene beiden Männer bedeuten; die kampfbereite Art, ihre Größe dem Leser (der geradezu als dumm vorausgesetzt wird) ins Gesicht zu schleudern, gehört einer glücklich überwundenen Periode des Wagnerianertums an.

Berlin. J. Vianna da Motta.

Emil Geiger, Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik. Halle a. S. Verlag von Max Niemeyer, 1905. 8°. X u. 124 Seiten.

Der Verfasser macht meiner Theorie der Lyrik den Vorwurf, daß sie den formenden Künstler unterschätze, dafür auf die gegebenen äußeren Reize als Grundlage des künstlerischen Schaffens zu viel Gewicht lege (S. IX und VII); er selbst aber spricht S. 2 scharf aus: »Allein die Wiedergabe des Seins ist also Aufgabe der Kunst«, fügt freilich hinzu, das Gefühl sei das Medium, durch das der Künstler die Welt »betrachtet«, kommt dann jedoch zum Resultat (S. 3): »so ergibt sich für jede Kunst, für die Poesie aber vor allem, daß das Erlebnis unumgängliche Voraus-

setzung jeglicher Gestaltung ist«. Er erklärt meine Auffassung des Entwickelungsprozesses lyrischer Gedichte für »durchaus verfehlt« (S. VI), kommt aber bei seiner eigenen Untersuchung auf einem freilich ganz anderen Wege zu der ganz gleichen Auffassung, wenn er auch die einzelnen von mir namhaft gemachten Etappen anders benennt. Er findet als schwersten Nachteil meiner Theorie »die Verkennung der Form« (S. IX) und läßt als einzigen Weg gelten jenen, den Vischer einschlug: vom Künstler zum Kunstwerk. Mir aber erschien die richtigste Methode, vom Bekannten zum Unbekannten vorzudringen, eine Methode, die man als naturwissenschaftlich bezeichnen mag; sie ist meiner Ansicht nach auch die wahre philologische, überhaupt die einzig wissenschaftliche. Mich leitete dabei Goethes bekannter Satz (Lyrik und Lyriker S. 95): »Den Stoff sieht jedermann vor sich; den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis der Meisten«. Darum erschien es mir notwendig, langsam vom allgemein Zugänglichem dem Geheimnis nahezurücken, um auf diese Weise wirkliches Verständnis zu erlangen. Weiter tadelt mich Geiger, daß ich zwischen objektivem und subjektivem Charakter der Erlebnisse nicht unterscheide (S. VIII), muß also nicht beachtet haben, daß ich äußeres und inneres Erlebnis anerkenne und nur dem vorschnellen Annehmen leicht mißzuverstehender philosophischer Ausdrücke ausweiche. Als meinen Hauptfehler endlich erkennt der Verfasser (S. IX), daß ich das Erlebnis für das entscheidende Moment halte und den formenden Künstler vernachlässige; aber ich habe gleich im einleitenden Abschnitt über das Erlebnis (S. 96) hervorgehoben: »Dem äußeren muß ein innerer Vorgang entsprechen« und habe mich dann redlich bemüht, diesen inneren Vorgang möglichst genau festzustellen, freilich durchdrungen von der Überzeugung, daß im »Formen« des Künstlers eine zum großen Teil unbewußte Tätigkeit sich äußere; wenn darin Geiger »eine mechanistische Auffassung des künstlerischen Schaffens« erblickt, so tut er mir wohl Unrecht oder muß sich in Gegensatz zu den meisten Nachrichten stellen, die wir über das künstlerische Schaffen von Künstlern besitzen. Die Dichter werden »überrascht« durch das, was sich in ihnen gestaltet, sie sagen wohl bescheiden: »es dichtet in mir«, nicht »ich dichte«, sie erwarten die Eingebungen ihrer Muse und sind außer stande, die Poesie zu kommandieren.

Wenn ich so Geigers Polemik gegen mich voranstellte, so liegt der Grund darin, daß er sie direkt nur in seinem Vorwort ausführt, denn er will meine Darstellung erst kennen gelernt haben, als seine eigene in den Hauptzügen schon festgelegt war, was freilich durch sein Heft nicht immer bestätigt wird. Seine Theorie gilt es nun zu prüfen.

Er ging, wie er uns mitteilt (S. V), von Gottfried Kellers Lyrik aus, wovon man leider seinem Hefte nur wenig anmerkt; man empfände es durchaus als eine Wohltat, wenn er sich nicht in den blassen Regionen der Abstraktion bewegte, sondern häufiger, als er tut, den festen Nährboden der Untersuchung berührte. Auch wäre zu wünschen, daß sich der Verfasser nicht so oft mit einer kurzen Andeutung begnügt, sondern seine Skizzen weiter ausgeführt hätte; vielleicht würde dann seine Darstellung weniger den Eindruck eines einseitigen Dogmatismus hervorrufen. Meines Erachtens macht sich Geiger vielfach seine Aufgabe zu leicht, durchhaut den Knoten und glaubt ihn gelöst zu haben. Auch scheint er den modernen ästhetischen Forschungen ziemlich fremd gegenüberzustehen; er bahnt sich kühn seinen Weg und hält ihn nun für den einzig richtigen.

An die Spitze seiner einleitenden Betrachtung stellt er den Satz, die Stellung der Kunst sei »autonom«; verschieden vom Wesen der anderen Weltauffassungen sei das Wesen der Kunst, die »nur die reine Existenz wiedergibt«. »Wiedergabe

des Seins ist also Aufgabe der Kunst«, sie faßt die Welt als Gefühl, Erlebnis ist die unumgängliche Voraussetzung jeglicher Gestaltung. Die Künste unterscheiden sich durch die Mittel dieser Gestaltung voneinander. Die Poesie bedient sich des Wortes als »Sinn, Bild und Klang«, gibt »bewegte Bilder«. Doch gesellt sich zur »bewegten Koexistenz« noch die »Intensität«, so ist die Poesie »eine Synthese zwischen Musik und Malerei«, nur spricht sie »vor allem den seelischen Gehalt unmittelbar« aus, weshalb der innere Reichtum des Dichters eine unerläßliche Bedingung poetischen Schaffens ist[1]). Die Gliederung der Poesie in Dramatik, Epik und Lyrik bleibt bestehen, Didaktik wird aus dem engeren Kreise der Dichtkunst hinausgewiesen, weil sie »im Hinblick auf eine beabsichtigte Wirkung« schafft, wie sich Geiger vollständig unklar ausdrückt, denn auch die anderen Zweige der Dichtkunst beabsichtigen eine Wirkung, selbst wenn sie nur zum eigenen Genusse des Dichters schaffen; es hätte wenigstens gesagt werden müssen, daß die Didaktik außerästhetische Wirkungen beabsichtige. Den Unterschied zwischen der Lyrik und der als Pragmatik zusammengefaßten Gattung Drama und Epos erkennt Geiger in der »Zeitauffassung«. Während die Pragmatik eine »Zeitreihe« biete, eine Handlung, eine Entwickelung, soll die Lyrik einen Moment als Zustand isoliert darstellen. Danach wären »An Schwager Kronos« oder die Marienbader »Elegie« von der Lyrik auszuschließen, denn sie geben durchaus eine künstlerische Zeitreihe, eine Entwickelung, und Herder war es, der gerade darauf für die Lyrik Gewicht legte, so daß etwa »Willkommen und Abschied« sich durch die »Entwickelung« von der vorstraßburger Lyrik Goethes unterscheidet[2]). Natürlich schwebt Geiger etwas Richtiges vor, nur fehlt ihm die Gabe, es auch richtig zu formulieren; ihm schwebt nämlich das vor, was Schopenhauer gelegentlich gesagt hat, daß die Lyrik das »Interessante« nicht biete, daß also der Genießende nicht durch den interessanten Verlauf eines Geschehens in der Lyrik seine Befriedigung finde. Würde die Lyrik wirklich nur einen Zustand darbieten, dann gehörte sie nach Geigers eigenen Feststellungen überhaupt nicht in die Poesie oder wäre alle Poesie (»bewegte Koexistenz«) Lyrik. So stolpert man schon an der Schwelle des Gebäudes, das Geiger aufrichten will, und mißtraut einem Dogmatismus, der gleich im Beginn so vollständig im Stiche läßt.

Aus dem Begriff Zustand folgert Geiger sofort deduktiv einige weitere charakteristische Züge der Lyrik: die »konzentrische Anlage«, den »elementaren Ausdruck«, die »Einheit des Gefühls«, und die »Kürze«. Näher geht Geiger leider auf diese Behauptungen nicht ein, sonst hätte er sich wohl selbst von ihrer Unhaltbarkeit überzeugen müssen. Unter »konzentrischer Anlage« versteht er das Gegenteil von »genetischer Reihe«; die Lyrik drücke das Gefühl »sprunghaft und unzusammenhängend« aus, »indem sie sich fortwährend bemüht, den Empfindungsgehalt rastlos zu Tage zu fördern«. »Elementaren Ausdruck« findet er schon selbst auch bei den

---

[1]) Als Kennzeichen des Dilettanten faßt Geiger (S. 4) den »Mangel persönlicher Empfindung«; das scheint mir jeder Erfahrung zu widersprechen, wie auch Goethe zu Eckermann (1^6, S. 181) im Anschluß an einen Brief Mozarts sagte (L. u. L. S. 33). Gewöhnlich hat der Dilettant einen Überfluß an persönlichem »Empfinden«, ist aber nicht im stande, Wesentliches und Unwesentliches zu scheiden, oder seinem persönlichen »Empfinden« entsprechenden Ausdruck zu leihen. Übrigens beweisen gerade Volkslieder, wie glücklich oft ein Dilettant wenigstens in einem einzelnen Fall Gefühl und Ausdruck zu vereinigen wußte.

[2]) Man erinnere sich des Goethischen Wortes (Briefe 23, 104): »Zustand ist ein albernes Wort; weil nichts steht und alles beweglich ist«.

anderen Gattungen, in der Lyrik nur »am ausgeprägtesten«. »Einheit des Gefühls« schränkt er selbst ein, wenn er »bei allem Wechsel« als Beharrendes den »ursprünglichen Grundton der Empfindung« bezeichnet. Die »Kürze« folgert er aus dem Mangel einer Entwickelung. Wir müssen den »elementaren Ausdruck« von den charakteristischen Zügen der Lyrik ausscheiden, denn jede Poesie, die überhaupt zur Kunst gerechnet wird, muß »elementarer Ausdruck« sein, auch wenn sie eine »Zeitreihe« vorführt. Die Kürze, freilich ein ganz relativer Begriff, fällt bei der Lyrik jedesfalls mehr ins Auge als bei den anderen Gattungen, ist aber gleichfalls — man denke an Marie Ebner-Eschenbachs »Parabeln und Märchen« — kein ausschließliches Charakteristikon der Lyrik. Es bleiben also nur die »konzentrische Anlage« und die »Einheit des Gefühls«, die ohnehin näher zusammenhängen; aus der Behandlung eines »Zustandes« würden sie allerdings folgen, aber finden wir sie denn wirklich in der Lyrik? gibt es nicht zahllose lyrische Gedichte, die keineswegs »sprunghaft und unzusammenhängend« ein Gefühl oder mehrere Gefühle mit wechselndem Grundton darstellen? »Willkommen und Abschied« z. B., wo kann an diesem unzweifelhaft echt lyrischen Gedichte Geiger auch nur einen dieser »charakteristischen Züge« nachweisen? Wir werden noch im weiteren Verlaufe sehen, daß sich seine Theorie mit der Praxis der Dichter nicht deckt, also in der Luft schwebt.

Bevor er näher auf die Lyrik eingeht, befaßt er sich mit dem Wesen des Künstlers und dem künstlerischen, besser gesagt, dichterischen Schaffen. Da erfährt man: »Das Erlebnis wird ... in Gefühl umgesetzt. Die Folge dieses Prozesses ist eine Modifizierung des Gefühls. Es verliert seinen allgemeinen Charakter und paßt sich dem einwirkenden Objekte an.« Ich frage mich vergebens, was das heißen soll? Das Gefühl ist für Geiger (vgl. S. 13 f.) nicht mehr die innere Reaktion auf einen Eindruck, kein Echo, das ein »Objekt« in uns weckt. Wenn der Künstler nach Geiger die Welt als Gefühl auffassen soll (S. 2), so kann doch unmöglich das Erlebnis sein Gefühl modifizieren, weil ja noch keines vorhanden ist, sondern das Erlebnis muß sein Gefühl hervorrufen und er muß einseitig nur die Gefühlssaite, die durchs Erlebnis zum Schwingen gebracht wird, nicht aber die anderen mitschwingenden Saiten (Denken, Wollen) ins Auge fassen. Von einer Modifizierung des Gefühls durfte daher Geiger nicht sprechen, abgesehen davon, daß er allgemein menschliche Seelenvorgänge beschreibt, nicht speziell Seelenvorgänge des Künstlers; wir alle reagieren durch Gefühl auf Erlebnisse, wir alle bewahren im Gedächtnis die einzelnen Erlebnisse, nicht bloß der Künstler; das Gedächtnis spielt bei jedem Menschen eine Rolle, in der Wissenschaft unzweifelhaft eine viel größere Rolle als in der Kunst, wo ihm Geiger sogar eine »führende« zugestehen will; wir alle bewahren die Gedächtniselemente nicht wohlverpackt in einzelnen Schiebladen und Geheimfächern, sondern erleben ihre Verbindung, Anpassung, Veränderung infolge neu hinzutretender Elemente, man denke nur an den Traum; bei uns allen ist die Phantasie rege. Geiger sagt also gar nichts über das Wesen des Künstlers, wenn er nur diese Züge nachweist. Das künstlerische Schaffen beginnt erst dort, wo Geiger seine Betrachtung endet, so daß die ganze Einleitung Klarheit, Notwendigkeit und Erkenntnisförderung vermissen läßt.

Der Lyrik sucht nun der Verfasser »durch die Betrachtung des Werdens lyrischer Schöpfungen« beizukommen, muß aber sofort bekennen, daß bei seiner Methode die große Mannigfaltigkeit der Dichterindividualitäten unmöglich zu einer erschöpfenden Behandlung gelangen könne; darum begnügt er sich mit »allgemeinen Zügen«, viel allgemeineren, als meine Methode im Kapitel »Befruchtung« ergab. »Der Dichter ist der ausschlaggebende Faktor beim Werden des Kunstwerks, nicht das Erlebnis

an und für sich«; daran zweifelt wohl niemand, auch ich habe nicht das unveränderte »Erlebnis«, sondern den aus dem Erlebnis durch die Eigenart des Künstlers befruchteten »Keim« als das Wesentliche hervorgehoben. Statt »Keim« sagt Geiger (S. 12) »inneres Bild«, das nach ihm so zu stande kommt: dem äußeren Erlebnis entspricht »das innere, in den seelischen Zusammenhang eingeordnete Gedächtnisbild«, das entweder aus »Komplexen«, das sind »prägnante Fälle« von Erlebnissen, oder aus Einzelzügen sich zusammensetzt. Diese von außen kommenden Einwirkungen schaffen nicht etwa die Gefühle, sondern bestimmen nur die mannigfaltigen Nuancierungen des im Künstler als Anlage und Potenz vorhandenen Gefühls. Geiger macht sich also eine besondere Gefühlstheorie zurecht, um das künstlerische Schaffen zu erklären; das Böse daran ist nur, daß sie zur Erklärung keineswegs ausreicht. Für die Künstlerseele kommen nach Geiger in Betracht: Vorstellungen, die er unter dem Ausdruck Objekt zusammenfaßt, Denken und Wollen als Subjekt und endlich die »zentrale Macht« Gefühl, das »über beiden steht«. Diese von allen unseren bisherigen Ansichten abweichende Konstruktion (vgl. Ziegler »Das Gefühl«, Meynert »Gehirn und Gesittung« S. 33, Wundt, Dilthey u. s. w.) hätte von Geiger nicht bloß ausgesprochen, sondern auch irgendwie begründet werden müssen [1]); das erspart er sich vollständig, betrachtet dafür sofort die Beziehungen dieser Elemente. Wie geringe Klarheit ihn dabei kennzeichnet, mögen zwei Sätze (S. 14) dartun: »Diese ungemein reiche Kraft (das Gefühl) kommt ... nach zwei Seiten hin zur Erscheinung: sie bekundet sich einmal an Vorstellungen, sie vermag auch Denken und Wollen zu durchdringen«. Denken und Wollen faßt er als Subjekt zusammen und fragt dann: »inwiefern das Subjekt auf das Gefühl einwirkt«. Nach dem früheren Satze »durchdringt« das Gefühl Denken und Wollen, das Gefühl wirkt also darauf ein, jetzt wird dagegen behauptet, das Subjekt wirke auf das Gefühl ein. Man könnte hier abbrechen, denn von einer solchen Unklarheit darf man keine Klärung schwieriger Probleme verlangen, und eine Dichterseele, die sich aus Objekt, Subjekt und Gefühl zusammensetzt, braucht man nicht ernst zu nehmen. Man täte jedoch Unrecht, denn trotz seinem durchaus verfehlten Grundprinzip bietet Geiger manche wichtige Beobachtung und richtige Erkenntnis. So folgert er gleich aus der Einwirkung des Erkennens auf das Gefühl sehr ansprechende Unterschiede zwischen Sehen und Anschauung, wobei er sich besonders Hebbel anschließt, aus der Einwirkung des Willens bedeutsame Einschränkungen der Tendenzdichtung. Bedenklicher ist die Betrachtung des Einflusses, der vom Objekt auf das Gefühl ausgeht. Hier scheidet Geiger Objekt im allgemeinen und Mensch als Objekt; darin trifft er nicht ganz das Richtige, denn der Mensch in dem von ihm erwähnten Gedichte Liliencrons »Sommernacht« steht allen anderen Naturobjekten ganz gleich, verdient also keine Besonderheit, was der Verfasser selbst hervorhebt. Auch dort, wo der Mensch isoliert nur »sinnlich« wirkt, darf man ihm keine besondere Stellung anweisen; nur wenn der Lyriker durch das Wort eines anderen Menschen angeregt wird, muß man unterscheiden, aber ganz anders als Geiger tat. Nehmen wir das Heinische Gedicht »Neuer Frühling« Nr. 34, das Geiger S. 30 bespricht.

Der Brief, den du geschrieben,
Er macht mich [2]) gar nicht bang;
Du willst mich nicht mehr lieben,
Aber dein Brief ist lang.

[1]) S. 29 f. sagt er vom Mitmenschen, er betätige sich fühlend, denkend und wollend, »das ist seine subjektive Seite«, er fasse aber auch sinnlich auf und stelle vor, »darin besteht seine objektive Richtung«; hier bildet also das Gefühl keineswegs eine »zentrale Macht«, sondern stellt sich mit Denken und Wollen in eine Linie.

[2]) So, nicht »mir«, wie Geiger angibt, sagt Heine.

Zwölf Seiten, eng und zierlich!
Ein kleines Manuskript!
Man schreibt nicht so ausführlich,
Wenn man den Abschied gibt.

Hier soll der Mensch nur durch das Wort wirken! Zwar habe wohl Heine von der betreffenden Persönlichkeit eine Vorstellung besessen, diese trete hier aber völlig zurück. Wieder traut man seinen Augen nicht, wenn man Kommentar und Text vergleicht. Wie in aller Welt wirkt denn in diesem Gedicht der Mensch nur durch das Wort? Wirkt denn hier ein Brief als Wort? kommt es Heine wirklich auf den Brief als Wortäußerung des »Menschen«, der Geliebten an? Sagt er denn: »Man schreibt nicht süße Worte« oder dergleichen, sagt er nicht vielmehr: »Man schreibt nicht so ausführlich«? Damit ist also nicht das Wort, sondern eine Handlung der Geliebten gekennzeichnet, nicht ein Wort ihres Briefes, sondern sein Umfang (»ein kleines Manuskript«) ist für ihn maßgebend. Nach Geiger müßte man sich die schöpferische Tätigkeit des Lyrikers Heine in diesem Falle so denken: das Objekt, der Mensch: »Geliebte«, wirkt durch das Wort auf Heines Gefühl, wodurch ein inneres Bild entsteht, das im Gedicht ausgesprochen wird. Nach meiner Theorie wäre der Verlauf dagegen: äußeres Erlebnis ist der ausführliche Absagebrief der Geliebten, dieses äußere Erlebnis befruchtet Heine gemäß seiner Eigenart als Phantasiedichter, so daß er über die Natur hinausstrebt und zu dem Einfall kommt: »Man schreibt nicht so ausführlich Bey Körben, die man giebt«, wie es zuerst hieß (Elster I, S. 538). Die Lektüre des ausführlichen Briefs ist sein Erlebnis, es erregt eine kontrastierende Stimmung in ihm (statt der Bangigkeit wegen des Korbs die freudige Zuversicht auf Glück), die nun im Gedicht mit Witz festgehalten wird (Lyrik und Lyriker S. 318 ff.). Wenn wir Geigers Analyse folgen, dann kommen wir zu etwas weder im Gedicht noch im Dichter Begründetem, müssen also seiner Theorie Mißtrauen entgegenbringen. Ebenso unzutreffend ist das, was er über Kellers Widerspruch »An Justinus Kerner« sagt. Nicht die Worte des Kernerschen Gedichtes »Unter dem Himmel«, nicht der Mensch als Objekt wirkt auf Gottfried Keller ein, das indirekte Erlebnis ist die von Kerner im Gedicht festgehaltene Anschauung, daß der Dampf, die Prosa der Gegenwart die Poesie zerstöre; dagegen erhebt Keller wie Grün (L. u. L. S. 217 f.) seinen Widerspruch.

Wie setzen nun aber die verschiedenen Faktoren ein »inneres Bild« zusammen? Maßgebend ist nach Geiger das Verhältnis, in dem Subjekt und Objekt zueinander stehen; aus ihm ergeben sich die reichsten Mischungen, die vom Ignorieren der Außenwelt bis zum völligen Zurückdrängen des Seelischen gehen können, von leidenschaftlicher Erregung des Dichters bis zum Herrschen des Objekts in ruhiger Stimmung. Danach ergibt sich die Einteilung der Lyrik in eine subjektive und eine objektive; jene gliedert sich in eine Lyrik des Wollens und eine des (intuitiven) Erkennens, diese dagegen in eine Situations(Natur-)lyrik und eine Objektslyrik. Ich habe geschieden in Gefühls- und Gedankenlyrik, denen wieder direkte oder indirekte Erlebnisse zu Grunde liegen können; nach Geiger ist alle Lyrik Gefühlslyrik, nur entweder subjektive oder objektive, je nachdem das erregende Objekt stärker berücksichtigt wird oder nicht. Subjektive Gefühlslyrik scheidet sich in Willenslyrik und Erkenntnislyrik, objektive Gefühlslyrik in Situationslyrik und Objektslyrik, aber damit sind nur einige Etappen aus der großen Reihe herausgegriffen, in Wirklichkeit werden die Verhältnisse noch größere Mannigfaltigkeit herbeiführen.

Gegen diese Einteilung läßt sich vor allem einwenden, daß sie auf einer willkürlichen Scheidung der Seelenzustände beruht. Nach Geiger ist für die Lyrik Gefühl alles, die »zentrale Macht«, die alles durchdringt und von den Erlebnissen nur gefärbt wird; dies konnte ich nicht einräumen, darum kann ich auch die Folgerung nicht billigen. Aber davon abgesehen, möchte ich wohl wissen, wie mir Geiger

den Unterschied der Willens- von der Erkenntnislyrik oder den von Situations- und Objektslyrik klar machen möchte. »Jägers Abendlied« charakterisiert uns Geiger S. 38 so: »Im Dichter waltet eine ruhige Stimmung vor. Das Objekt [die Geliebte] herrscht. Die Situation ist deutlich.« Als Liebesgedicht gehört das Lied zur subjektiven Willenslyrik; Situation und Objekt kommen vor, also Elemente der objektiven Lyrik. Wenn demnach ein Gedicht zugleich subjektiv und objektiv sein kann, darf man die Einteilung der Lyrik nicht nach diesen Kategorien treffen. »Jägers Abendlied« soll nun aber gar noch »Willenslyrik« sein, weil eine Geliebte darin vorkommt. Der Verfasser hat wieder nur konstruiert und die tatsächlichen Verhältnisse unberücksichtigt gelassen. Niemand dürfte leugnen, daß eine Einteilung lyrischer Gedichte kaum jemals allen idealen Anforderungen entsprechen wird, sondern immer nur eine rasche bequeme Übersicht erleichtern kann; das aber muß sie leisten, sonst braucht sie überhaupt nicht versucht zu werden.

Geiger bleibt bei dieser Einteilung nicht stehen, er ergänzt sie mit Rücksicht auf die verschiedene Entstehungsart lyrischer Gedichte, freilich wieder rein deduktiv. Das »Objekt«, die Vorstellungen können zwei Quellen entstammen: der Wahrnehmung oder der Phantasie. Sind die Vorstellungen eine Folge sinnlicher Wahrnehmungen, dann haben wir es — nach Geiger — mit einem wirklichen Erlebnis zu tun, sind die Vorstellungen durch die schöpferische Phantasie geschaffen, dann ist die Ursache des inneren Bildes ein Phantasieerlebnis. Auch diese Behauptung vermag ich nicht zuzugeben, weil sie von einer unmöglichen Voraussetzung ausgeht und annimmt, daß beim »wirklichen« Erlebnis die Phantasie untätig sei; meine Scheidung in äußeres und inneres Erlebnis scheint mir viel zutreffender. Wichtiger ist ein anderer Punkt, den Geiger ins Auge faßt. Er meint, der Dichter könne entweder in produktiver Stimmung erleben oder erleben, ohne sich in produktiver Stimmung zu befinden; in jenem Falle soll das innere Bild unmittelbar Gegenstand des künstlerischen Schaffens sein, wir sprechen von Gelegenheitsdichtung, in diesem Falle dagegen ruht das innere Bild im Gedächtnis, um nach längerer oder kürzerer Zeit durch irgend eine Assoziation in produktiver Stimmung reproduziert zu werden, so daß wir eine Erinnerungsdichtung erhalten. Beiläufig deckt sich das mit den von mir als Verschiedenheiten der »Geburt« festgestellten Möglichkeiten »Improvisation« und »spätes Reifen«. Nur verlege ich diesen Unterschied in das Endstadium des ganzen inneren Prozesses, Geiger in das Anfangsstadium. Nun ist es selbstverständlich richtig, daß die inneren Vorgänge, deren Resultat das lyrische Gedicht bildet, mannigfaltig in ihrem Verlaufe sein können. Zeugnisse finden sich in »Lyrik und Lyriker« zusammengestellt. Es fragt sich nur, ob die Annahme der »produktiven Stimmung« bei Geiger das Richtige trifft? Ich habe der »Stimmung« ein ziemlich umfangreiches Kapitel meines Buches gewidmet und darin viele Geständnisse von Lyrikern erwähnt. Wir müssen nach diesen übereinstimmenden Angaben eine doppelte Stimmung erkennen (vgl. bes. L. u. L. S. 264 und 265 ff.): eine Stimmung, in der sich der Keim in die Phantasie des Lyrikers senkt, und eine andere, bewußtere (Schiller-Goethes Briefwechsel Nr. 805), in dem sich das Gedicht aus der Seele des Lyrikers löst. Beide Stimmungen können einander so naherücken, daß sie zusammenzufallen scheinen, dann haben wir die sogenannten Improvisationen; sie können aber auch viele Jahre, dreißig, ja vierzig, voneinander abstehen, ohne daß dadurch an ihrer erlebten Grundlage geändert würde. Ich nannte sie dann Gelegenheitslyrik, doch steht nichts im Wege, sie Erinnerungslyrik zu nennen, nur darf nicht vergessen werden, daß wir dabei auf den Zeitverlauf größeren Wert legen, als er verdient, daß strenggenommen schon die einfache Apperzeption Sache der Erinnerung ist. Unmöglich aber geht es an, nun als gleichwertige

Gruppen Gelegenheitslyrik, Erinnerungslyrik und Phantasielyrik festzustellen, weil die beiden ersten Gruppen von der letzten durch das Einteilungsprinzip geschieden sind. Übrigens wird es sehr schwer fallen, einem Gedicht anzukennen, ob es in produktiver Stimmung »erlebt« oder nur ausgeführt sei. Man könnte vielleicht die präsentische oder präteritale Zeitform der Darstellung hierfür ins Treffen führen (L. u. L. S. 509 ff.), das ginge jedoch nicht an. Nach Geiger wäre das Unterscheidende, daß in der Erinnerungslyrik der beschauliche Charakter stiller Entsagung vorwalte. Wenn nun aber das Erlebnis gerade die Entsagung ist? Wie dann? Wieder führt uns Geiger nur zur Verwirrung, nicht zur Klarheit mit seinen Feststellungen nach »überwiegenden Tendenzen«.

Plötzlich erfahren wir (S. 42), die Phantasie sei die den Dichter auszeichnende Macht, während wir doch früher als solche Grundmacht das Gefühl kennen gelernt hatten. Das wenige über die Phantasie Vorgebrachte ist einleuchtend, nur seine Anwendung nicht; so kann ich Geigers Analyse von Kellers »Via mala« durchaus nicht billigen. Er nennt den in Strophe 1 ausgeführten Vergleich mit der Tochter Pharaos »im grünen Schilf des Niles« ein Phantasieerlebnis; das kann richtig sein, ebensogut kann aber auch Keller irgend eines der zahlreichen Bilder als Erlebnis aufgenommen haben, die ein so bekanntes biblisches Motiv behandeln. In Strophe 2, in der sich Keller seine Geliebte am abendlichen Rhein stehend vorstellt, findet er ein Erinnerungsbild, es kann aber ebensogut oder noch besser ein Phantasiebild sein. Ebenso fragt es sich, ob die letzte Strophe, die uns den Dichter selbst vorführt, wirklich die »Gelegenheit« darstellt. Es wäre sehr zu wünschen gewesen, daß Geiger etwas näher auf das wundersame, jedoch keineswegs leicht zu erfassende Gedicht eingegangen wäre, denn was er bietet, streift auch nicht von weitem den Kern dieses lyrischen Gebildes, nicht einmal die Form.

Bisher setzte Geiger voraus, daß der Dichter selbst der Erlebende sei, eigene Zustände »schildere« oder wenigstens fremde von seinem Standpunkte aus auffasse. Der Dichter habe jedoch auch die Fähigkeit, sich seines Ichs zu entäußern, sein Selbst aufzugeben und sich völlig an die Stelle des Objekts zu versetzen. »Er wird dann dieser und jener Mensch, ein anderes Ich, und steht als solches in einem ihm als Persönlichkeit oft durchaus fremden Milieu drin. Und hier äußert sich erst seine Genialität, die Macht seiner Phantasie«. Gottsched würde sich freuen, in Geiger nach 175 Jahren einen so getreuen Schüler zu finden, galt ihm doch jene Lyrik als die hervorragendste, die »in fremdem Namen« dichtet, weil nur in ihr der Dichter schaffe und nicht nachschaffender Historiker bleibe. Die Rollenlyrik scheint Geiger ganz besonders hoch zu schätzen, nur ihr widmet er eine breitere Darstellung, obwohl er selbst zugesteht, daß sich der Lyriker mit ihr in den Bereich des Dramatikers und Epikers begebe; dadurch räumt er ein, wir hätten in der Rollenlyrik nicht mehr das Reinlyrische. Übrigens fehlt es auch hier wieder nicht an Mißverständnissen. Es wird Mörikes Gedicht »Das verlassene Mägdlein« analysiert, dabei steigen Geiger sofort »schwere Bedenken« auf, die er nur aus dem Wesen der Rollenlyrik zu beheben vermag. »Wird das Mägdlein selbst die Situation angeben, wird es selbst seine Handlungen schildern, entspricht das der Wirklichkeit?« Ja warum denn nicht? Wie soll denn der Hörer ein Bild meiner Situation gestalten, wenn ich sie ihm nicht mitteile? »Es schlug mein Herz,« beginnt Goethe sein Gedicht »Willkommen und Abschied«, wobei er der Erlebende ist, ebenso, und hier ist die Ähnlichkeit mit Mörike noch größer, hebt Geibel ein Lied an:

Und als ich aufstand früh am Tag . . .

ganz wie Mörike:

Früh, wenn die Hähne krähn,
Eh die Sternlein verschwinden,
Muß ich am Herde stehn,
Muß Feuer zünden.

Nicht die Rollenlyrik ruft den verschiedenen Eindruck beider Gedichtanfänge hervor, sondern allein die Zeitform, in der sie ausgeführt sind. Die präteritale gegenüber der präsentischen hat den Vorzug, mehr der Wirklichkeit zu entsprechen. In zahlreichen Gedichten hat Heine, trotzdem er keine Rollenlyrik schafft, die präsentische Zeitform gewählt:

Gehüllt in meinen Mantel,
Reite ich einsam im Wald.

Hier hat er gewiß »eine stark wirkende Vorstellung der Gestalt«, aber nicht einer fremden, sondern seiner eigenen. Wieder verrät Geiger durch die Analyse, daß seine Theorie der dichterischen Praxis nicht entspricht. Merkwürdig ist Klopstock, als dessen Lieblingszeitform häufig das Futurum exactum erscheint. Es geht doch unmöglich an, eine durchgehende Erscheinung so einseitig aufzufassen, wie es Geiger tut. Ganz merkwürdig hat er S. 53 Scherer mißverstanden, wenn er ihn wegen des Waltherischen Gedichtes »Under der linden an der heide« zur Rede stellt. Scherer nennt es »konventionell«, um eine biographische Auslegung unmöglich zu machen, wollte man doch aus diesem Lied, das Scherer »einzig an Naivetät, Grazie, Schalkhaftigkeit« nennt, Schlüsse für Walthers Leben ziehen; er zielt also nach ganz anderer Richtung, als Geiger vermutet.

Für die Persönlichkeit des Dichters und ihr Verhältnis zur Welt nimmt Geiger »zwei Auffassungsarten ... von fundamentaler Verschiedenheit« an, die eine geht von der Wirklichkeit, die andere von der Tradition aus, jenes ist die naive, dieses die sentimentalische. Die »fundamentale« Verschiedenheit hindert freilich nicht die mannigfaltigsten Mischungen, kann darum keineswegs allzu »fundamental« sein. Auch gewinnt man nicht viel aus der Zurückführung des Sentimentalischen auf die Tradition; aus ihr soll das »Ideal« hervorgehen; wie, erfahren wir freilich nicht. Dafür hören wir S. 62, der Gegenpol des Gefühls sei der abstrakte Gedanke, was Geiger so ruhig ausspricht, als ob er nicht früher das Gefühl die »zentrale Macht« genannt hätte, die über Denken und Wollen steht; er kehrt hier also unversehens zu den allgemeinen Ansichten zurück. Seine Betrachtung des Ideals führt ihn übrigens zu dem Schluß, Schillers Gedichte seien mit wenig Ausnahmen keine Lyrik, sondern Lehrgedichte, weil sie nur Gedanken, keine Gefühle enthalten, weil Schiller die Wirklichkeit philosophisch zu überwinden sucht und erst, wenn dies geschehen ist, das Resultat dichterisch darstellt. So sagt Geiger. Schiller selbst schreibt freilich an Körner, ein unbestimmter Drang nach Ergießung strebender Gefühle erzeuge bei ihm Werke der Begeisterung; »das Musikalische eines Gedichts schwebt mir weit öfter vor der Seele, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin«; er hat von einem bestimmten Gedicht »noch keine Idee, aber eine Ahndung«. Wem sollen wir glauben: Schiller oder Geiger? Dürfen wir nicht aussprechen, daß hier Geiger zwar von der Persönlichkeit des Dichters auszugehen glaubt, aber nicht, wie sie der beobachtende Forscher aus den Zeugnissen erkennt, sondern wie sie sich die Deduktion konstruiert? Geiger scheint es gar nicht zu merken, daß er durchaus vom Erlebnis, oder doch vom vollendeten Gedicht aus die Persönlichkeit zu erklären sucht.

Der zweite Teil von Geigers Schrift ist dem »werdenden Gedichte« gewidmet; die deduktive Methode wird auch hier angewendet. Streng genommen gehört der

erste Abschnitt des Kapitels nicht in eine Spezialuntersuchung der Lyrik, denn der sprachliche Ausdruck ist ein Mittel der Poesie überhaupt, auch die Prosa begnügt sich keineswegs mit der begrifflichen Seite der Wörter, sondern strebt Wohlklang u. s. w. an, selbst wenn sie nicht künstlerische Zwecke verfolgt, wie beim Dichter. Es läßt sich gegenwärtig das Streben nicht verkennen, dem Rätsel des sprachlichen Ausdrucks durch genaue Untersuchungen nahezukommen. Die Forschungen von Sievers, die freilich in ihrer Fixierung durch den Druck dem Nachprüfenden unüberwindliche Schwierigkeiten bereiten, erwähnt Geiger schon; K. Marbes Vortrag »Über den Rhythmus der Prosa« (Gießen 1904) oder M. Grammonts Werk »*Les vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*« (Paris 1904, vgl. Zs. f. vgl. Literaturgeschichte. N. F. XVI, S. 245 ff.) blieben ihm unbekannt. Er betrachtet besonders den Satz nach seinen drei Wirkungsmöglichkeiten, der musikalischen, gnomischen und anschaulichen, die natürlich kaum je getrennt werden können. Meines Erachtens wäre eine Betrachtung über den »Satz« in der Lyrik und seine Konstruktion voranzuschicken gewesen. Wer sich mit der Entwickelung der neuhochdeutschen Lyrik beschäftigt, wird eine wichtige, nur sehr langsame Evolution beobachten können; sie schreitet von einer prosamäßigen Bezeichnung der Abhängigkeitsverhältnisse zu einer immer freieren Aneinanderreihung der Satzteile ohne sprachlichen Ausdruck ihrer Beziehungen vor. Man betrachte nur einmal das allmähliche Verschwinden der Konjunktionen aus dem poetischen und ganz speziell aus dem lyrischen Satz; schon ein flüchtiger Vergleich von Gedichten eines Günther, Hagedorn, Klopstock, Goethe, Storm und Liliencron zeigt das überaus deutlich und verrät das Bestreben der Dichtung, das rein verstandsmäßige logische Verhältnis durch ein gefühlsmäßigeres einfacheres zu ersetzen; ein Gellertsches »Lebe, wie du, wenn du« ist jetzt — abgesehen von der komischen Poesie — einfach nicht mehr möglich, aber auch leichtere Fälle begegnen immer seltener. Auf diesem Gebiete müssen noch eingehende Untersuchungen angestellt werden, sie werden besonders der Lyrik zu gute kommen. Was Geiger über die Sprache und die äußere Form sagt, bewegt sich durchaus an der Oberfläche und wiederholt nur Allbekanntes. Ein einziger Punkt verdient Beachtung, weil er ein wichtiges Moment kennzeichnet. Es ist die Frage, ob der Ausdruck schon dem Anfang des Gestaltungsprozesses angehört oder erst den Abschluß der Formung bildet. Dabei handelt es sich keineswegs um die nebensächliche Chronologie der einzelnen Motive im Schöpfungsprozesse, sondern um ein prinzipielles, den innersten Kern der Sache treffendes Problem. Geiger glaubt, daß der Ausdruck »schon von Anfang an dem Gestaltungsprozesse angehört«, daß in der Poesie gestalten heißt, »mit Wörtern als Material künstlerische Gebilde schaffen«. Diese Frage ist so viel wichtiger, als etwa Strophe und Reim, daß ihr wenigstens ebensoviel Raum hätte zugestanden werden müssen. Geiger hätte sich für seine Behauptung scheinbar auf Hebbel berufen können, dessen Tagebücher er sich sonst nicht entgehen ließ. Hier sagt nämlich der Dichter (II, Nr. 1965): »Ein sonderbarer Gedanke kommt mir. Darstellen heißt nachschaffen, Leben packen und formen. Darstellen ist im Gebiet des Geistes vom Wort abhängig. Das Wort finden, heißt also die Dinge selbst finden!« (vgl. Nr. 2026) und später (Nr. 3131): »Das erste Stadium der Form ist das Wort, in dem der Gedanke sich verkörpern muß, um nur selbst zu werden«, ausführlicher Nr. 3319. Anders schon Nr. 3434:

> Wörter sind Laternen, steckt ein Licht hinein
> Und sie geben einen guten Schein.

Es ließen sich noch mehr Stellen anführen, aber sie dürfen doch nicht als Zeugnisse für Geiger gelten, denn Hebbel sagt bekanntlich von seinem Gedicht »Magd-

tum« Nr. 2 (Das Mädchen im Kampfe mit sich selbst. VI, S. 232 ff.) im Tgb. Nr. 3291 (vgl. L. u. L. S. 586 ff.) nach Vollendung dieses zweiten Teils: »Die Idee ist seit Jahren (seit ich N: 1 machte) vor mir geflohen, heute Abend im Cafe dell' bell' arti ließ sie sich plötzlich packen . . .«, er nennt sie eine »innere Last«, die er nun los ist, nachdem sie ihn »von Zeit zu Zeit immer wieder zu plagen anfing«. Wir wissen ferner von Goethe, wie lang er Keime zu Gedichten in sich trug, ehe er sie in Gedichten aussprach. Hätte Geiger Recht, dann müßten wir glauben, bereits sprachlich Gestaltetes habe so lange geruht; wäre das, dann verstünden wir nicht, warum es nicht schon früher abgestoßen wurde. Es gibt aber, und das ist für den dichterischen Prozeß bedeutsam, wortlose Vorstellungen oder Gefühlskomplexe, die nur durch eine Art Stichwort gekennzeichnet sind; sie leben im Dichter, und erst, wenn er die zu ihrem vollständigen Ausdruck nötigen Worte gefunden hat, ist das Gedicht fertig. Es ist allerdings möglich, daß ein Keim in einer unvollkommenen oder andeutenden Wortformung aufbewahrt wird, was z. B. in Hebbels Tagebüchern ein paarmal zu beobachten ist (vgl. z. B. Nr. 3554). Ein Fall sei als besonders lehrreich erwähnt, Nr. 4248:

»Wenn ich zwei Flügel hätt'
Schnitt' ich sie ab!
(auf einer Landparthie an einem schönen Platz.)«

Hier haben wir die Angabe des äußeren Erlebnisses (Landpartie, schöner Platz zu Ende August 1847, der Tag ist nicht genau bezeichnet), dann können wir das innere Erlebnis: Freude über die Naturschönheit erraten und bekommen den Gedichtkeim in einer musikalisch-rhythmischen Wortform. Daraus entstand am 1. September 1847 das Lied »Vorwärts« (VI, S. 146 f.):

Steine, sie liegen hier,
Liebchen, im Wege dir,
Klotzig herum!
Gerne ja bückt' ich mich,
Schaffte sie fort für dich,
Würd ich bloß krumm;
Aber ich seh's genau,
Du auch, du würdest grau,
Wär' das nicht dumm?
Lebenslang würd' es ja
Währen, so viel sind da,
Vorwärts darum!

Siehst du, wie das uns frommt,
Wie man hinüber kommt,
Lustig und schnell?
Rings schon der kühle Wald,
Duftige Beeren bald,
Drüben ein Quell!
Weiter drum, weiter noch,
Gehst du auf Moos ja doch,
Jetzt bis zur Stell'!
Heisa, nun ruhen wir,
Hätt' ich zwei Flügel, hier
Kappt' ich sie schnell!

Ich gehe nicht auf die »Befruchtung« ein, obwohl sich auch hier Hebbel als »grübelnder« Lyriker erweist, ich mache nur auf den Unterschied zwischen dem Keim im Tgb. und dem fertigen Lied aufmerksam. Die Wortform ist dort eine Art Hieroglyphe, das musikalische Element steht fest, alles andere schwebt noch als eine wortlose Anschauung in der Phantasie. Erst der Abschluß des ganzen Prozesses gibt dem Keim die passende Wortform. Damit dürfte keineswegs eine Spezialeigentümlichkeit des Dichters Hebbel, sondern eine Eigentümlichkeit der dichterischen Schöpfung überhaupt gekennzeichnet sein. Geiger spricht auch von einer »Anlage zum Ausdruck«, die er in der »Urform« findet. Ob er mit der Bezeichnung »produktive Stimmung« für jene rätselhafte Kraft glücklich ist, die im Dichter das endliche Gestalten des Gedichtes bedingt, lasse ich dahingestellt. Er nennt sie eine »Kraftübertragung«, was man sich gefallen lassen kann. Dagegen vermag ich nicht zuzugeben, daß als Urform die »Vereinigung von psychischer Ein-

heit und produktiver Stimmung« zu gelten habe, abgesehen davon, daß nach Geiger diese »kraftbegabte psychische Einheit« in einer Vereinigung von innerem Bild und produktiver Stimmung besteht. Gehörte bereits zur Urform produktive Stimmung, dann würde man nicht verstehen, weshalb so viele Gedichtkeime ungeboren in der Phantasie des Dichters bleiben. Ebensowenig hat mich das über die »innere Form« Gesagte befriedigt. Sie soll eigentlich nur vom gestaltenden Dichter beurteilt werden können, denn nur er wisse, ob die »potentielle Urform vollständig aktuell geworden ist«. Dann ginge sie uns überhaupt nichts an, weil sie uns keine faßbare Seite darböte. Und doch haben wir bei manchem Gedichte, in dem der Dichter »innere Form« zu erkennen glaubt, den Eindruck, daß ein Riß hindurchgehe, und stimmen mit dem Urteil des eigenen Schöpfers nicht überein.

Was Geiger über den Unterschied zwischen dem äußeren Erlebnis und der »Urform« des Gedichtes sagt, hat meinen vollen Beifall, denn ich habe es mit anderen Worten ebenso ausgesprochen. Beim Genießen eines Gedichtes dem »Rohmaterial« nachforschen zu wollen, ist schon deshalb ein Unsinn, weil es unmöglich ist; das hieße, um mit Hebbel (Tgb. Nr. 2388) zu reden, die Pinselstriche sehen statt des Gemäldes. Ganz anders freilich liegt die Sache beim Forschen, da hat das Fahnden »nach persönlichen und örtlichen Beziehungen« deshalb Wichtigkeit, weil wir nur aus unserer Kenntnis des »Rohmaterials« Schlüsse auf die individuelle Tätigkeit des Dichters zu ziehen und einen Prozeß hypothetisch zu erkennen vermögen, der sich direkter Beobachtung verbirgt. Wer Wein genießen will, wird ihn allerdings nicht chemisch analysieren. Das beweist nur, daß Weintrinken und Chemie zwei grundverschiedene Tätigkeiten, nicht aber, daß nur die eine oder die andere berechtigt ist.

Zutreffend handelt der Verfasser über die anschauliche Darstellung und über ihren Unterschied von der Beschreibung, ähnliches hat übrigens schon lange vor Lessing Breitinger in seiner kritischen Dichtkunst ausgeführt, dann hat Viehoff in seiner Poetik mannigfache Beobachtungen wenigstens für das Epos vorgebracht.

Was Geiger bietet, geht aus einer Deduktion hervor und läßt darum häufig im Stich, wenn man es an den Tatsachen prüft. Ich vermag nicht zuzugeben, daß man auf seinem Wege weiter kommt, als auf dem von mir eingeschlagenen, den er vollständig verwirft. Dagegen gestehe ich gerne zu, daß einiges in seiner Analyse des dichterischen Schaffens förderlich und aufschlußreich ist.

Etwa gleichzeitig mit Geiger hat Ferdinand Gregori in einem Aufsatze der »Österreichischen Rundschau« (Bd. II, S. 399—413) »Wesen und Wirken der Lyrik« im Gegensatze zu mir und B. Litzmanns unglücklichem Buch über »Goethes Lyrik« behandelt. Er verwirft die Dreiteilung in Lyrik, Epik und Dramatik, weil sich alle drei Hauptgattungen durchdringen, nimmt eine Scheidung also auch nur nach »vorwiegenden Tendenzen« vor; ja er findet auch in jeder Gattung der Poesie noch die musikalische und die bildende Kunst. Was er dann aber ausführt, schildert lediglich die beglückende Wirkung der Lyrik auf einen einsamen Genießer und will zum Genusse lyrischer Kunstwerke anleiten. Das kann also höchstens das »Wirken der Lyrik« treffen und nur indirekt ihr Wesen; es vermag aber vielleicht zur Schätzung der Lyrik zu erziehen.

Als ich mein Buch »Lyrik und Lyriker« schrieb, standen mir eine ganze Reihe von Werken noch nicht zur Verfügung, aus denen man jetzt reichen Gewinn schöpfen kann. Sollte es mir einmal vergönnt sein, eine neue Auflage zu veranstalten, dann würde wohl im einzelnen manches geändert und gekürzt werden, aber an der Hauptsache würde ich nicht rütteln, denn alle erhobenen Einwände haben mich nicht überzeugt, auch Geiger hat meine Ansichten nicht erschüttert. Freilich wird bei einer so intimen Kunst, wie es die Lyrik ist, die Individualität des Forschers

immer stärker einwirken, als etwa bei Dramatik und Epik, so stark wie bei der Musik. Schließlich aber kommt es gar nicht auf die Theorie an, um das Tiefe eines lyrischen Gedichtes zu fühlen; auch den Lyriker wird nur derjenige richtig charakterisieren, der seine Schöpfungen innerlich durchlebt hat. Die Aufgabe der Ästhetik kann nur sein, die allgemeine Verständigung zu erleichtern und das Problem möglichst allseitig zu erforschen. In unseres Vaters Hause sind viele Wohnungen.

Lemberg. Richard Maria Werner.

Rudolf Borchardt, Das Gespräch über Formen und Platons Lysis deutsch. Julius Zeitler Verlag, Leipzig 1905, 79 S.

Ich möchte die Aufmerksamkeit auf ein in vielerlei Hinsicht interessantes Büchlein lenken, welches für die Leser dieser Zeitschrift zwar nicht als theoretische Abhandlung, wohl aber als lebendigster Ausdruck eines bestimmten ästhetischen Gefühls bemerkenswert sein dürfte. Mit leidenschaftlicher Beredsamkeit führt Herr Borchardt aus, daß es keine Formen gibt, die nicht an sich Inhalt wären, daß alles, was Form hat, inkommensurabel ist, bis in jede äußerlichste Vereinzelung hinein. »Einen Vers, den ich liebe, wird mir so wenig einer nachlieben wie die Frau, die ich liebe. Liebe ich an ihm etwas, was außerhalb seines Gefüges noch da wäre?... Wer Formen fühlt, ist ein Liebender und darf den großen Liebenden aller Zeiten an den Saum des Mantels rühren.«

Mit diesem Gefühl für die Form tritt Herr Borchardt vor die Frage der Übersetzungen. Es ist begreiflich, daß er Übersetzungen unmöglich findet, und daß die Liebe zu den Originalen ihm zürnende Worte eingibt gegen Übertragungen griechischer Tragödien wie die von Wilamowitz. Er bestreitet auch das Bedürfnis nach Übersetzungen; denn das unvollkommenste Verständnis eines antiken Kunstwerks in seinen eigenen Formen sei fast immer mindestens ebensoviel, meist aber unendlich viel mehr wert, als das scheinbar vollkommene, das Übersetzungen hergeben (S. 17). Übersetzungen haben Berechtigung nur als Schöpfungen. Sie sollen nur dann gemacht werden, wenn der Übersetzer seinem Originale ebenso gegenübersteht, wie der Dichter seinem Gegenstande. Den Übersetzungen dieser Art, wie sie die Deutschen an Hölderlins Tragödien des Sophokles, an Wielands Horaz, an Hofmannsthals Alkestisszenen besitzen, reiht Herr Borchardt den Lysis an, in dem alles Dichterische, der enthusiastische Anteil Platons an seinen Gestalten, die Bildlichkeit der Situationen wundervoll zum Ausdruck gebracht ist.

Basel. Edith Landmann-Kalischer.

Johanna de Jongh, Die holländische Landschaftsmalerei. Ihre Entstehung und Entwickelung. Aus dem Holländischen übersetzt von Dr. H. F. W. Jeltes. Verlag von Bruno Cassirer, Berlin 1905. 110 Seiten, 45 Abbildungen.

Die Verfasserin, Privatdozentin an der Universität Utrecht, unternimmt es in diesem Buche, die Grundlagen der Blütezeit der holländischen Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert festzustellen. Ihre ersten Keime gehen zurück bis ins Ende des 14. Jahrhunderts. Allgemein hat man, noch bis auf die jüngste Zeit, als den eigentlichen Schöpfer und Begründer der holländischen Landschaftsmalerei Herkules Segers angesehen, der sie von der Herrschaft der Konvention erlöste und ihren wahren Charakter zur Erscheinung brachte. In Wahrheit ist dieser Künstler, dessen Genie

erst die Nachwelt anerkannt hat[1]), das Endresultat einer zweihundertjährigen Entwickelungskette, in der sich das spezifische Wesen der holländischen Malerei in folgerichtigem Wachstum Geltung verschaffte.

Dieses spezifische Wesen der holländischen Malerei, das sie sofort bei ihrem ersten Auftauchen in bestimmten Gegensatz zur südniederländischen, der flämischen, sowie zur italienischen und deutschen Malerei setzt, ist das Atmosphärische. Vom Prinzip der Atmosphäre geht die Verfasserin aus, es ist die leitende Idee der ganzen Untersuchung; sie spürt der Erscheinung des Atmosphärischen in der holländischen und flämischen Malerei nach, und überall wo es sichtbar wird, zugleich mit seinen Folgeerscheinungen, der Einheit des Landschaftsplanes und der Einheit von Figürlichem und Landschaftlichem, notiert sie ein siegreiches Durchdringen des holländischen Kunstgeistes. Da wo sie atmosphärisches Gefühl nachweisen kann, nimmt sie ohne weiteres holländischen Einfluß an. Nach dem Prinzip des Atmosphärischen trennt und begrenzt sie die holländische und flämische Schule, die in ihren Anfängen nicht leicht auseinanderzuhalten sind, mit der größten Schärfe. »Die Anwesenheit von Atmosphäre schließt die Möglichkeit flämischen Einflusses ein für alle Mal aus.« Diese These ist kühn[2]); ihre scharfsinnige Durchführung, in der die Verfasserin ihre außerordentliche Fähigkeit knapper, das Wesen der Sache treffender Bilderanalysen im besten Lichte zeigt, gibt ihrem Buche seinen Wert, ganz besonders auch für die Ästhetik der Malerei, eine Ausbeute, die uns in dieser Zeitschrift vornehmlich von Interesse ist.

Die holländische Malerei ist im höchsten Grade »illusionistisch«. Die Lichtwirkung, die Atmosphäre gewinnt ihre volle Selbständigkeit; sie wird eine Macht in der Malkunst neben dem, was durch die Figuren ausgesprochen wird. Dieser Malerei, dem Malerischen im engeren Sinne, dem man den Namen Impressionismus geben darf, ist die Darstellung des Figürlichen nie Selbstzweck. Mag auch der größte Repräsentant dieses malerischen Prinzips zugleich ein ganz großer Menschenmaler und Psycholog, der feinste Kenner des menschlichen Herzens sein, so versteht es doch niemand so wie Rembrandt, die menschliche Figur und ihre Lokalfarbe in Licht und Schatten aufzulösen. »Gerade in diesem geheimnisvollen Zusammenklingen zwischen dem Seelischen und der Lichtwirkung, in dem Vibrieren im Licht und in der Seele, besteht das eigentümlich Rembrandtische. Es ist ein gewaltiges Stück Impressionismus in ihm; er ist gewissermaßen ganz Impressionist. Bei ihm machen sich die Dinge niemals fest und positiv als Dinge geltend[3]).« So tritt die holländische Malerei ihrer Wesenseigentümlichkeit entsprechend in Gegensatz zu der flämischen Malerei, die aus einem ganz anderen Naturboden und einer ganz anderen Volksindividualität entsprossen ist, und nicht minder zu den beiden anderen Malereien, die zeitweise Macht über sie gewannen, die italienische und die deutsche. Indem die Verfasserin den Gedanken verficht, daß eine Kunst nur dann groß wird, wenn sie das Eigentümliche und den Charakter der Landschaft und des umgebenden Lebens widerspiegelt, verfällt sie in den leicht verzeihlichen Fehler, die holländische Malerei auf Kosten der anderen zu preisen.

---

[1]) Wilhelm Bode, Herkules Segers. Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen, 1903, S. 179 ff.

[2]) Vgl. als Ergänzung und Korrektur: Joh. Guthmann, Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael, Leipzig 1902 und Felix Rosen, Die Natur in der Kunst, Leipzig 1903.

[3]) Julius Lange, Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst. S. 71. Straßburg i. E. 1903.

Das erste Auftreten, der Kampf und Sieg des Atmosphärischen vom Ende des 14. bis zum 17. Jahrhundert ist der Inhalt des Buches. Diese Entwickelung ist folgerichtig, organisch, etwa wie die Darstellung der freistehenden Figur in der griechischen Plastik, wie in Italien das Problem der Linienperspektive, der Verkürzung und in engster Verbindung damit der Wiedergabe des Raumes. Mit dem frischen Reize des eigenen, künstlerischen Miterlebens schildert die Verfasserin, wie die einzelnen Elemente der holländischen Landschaftsmalerei auftauchen, deutlicher werden, sich zusammenschließen, wieder verschwinden unter ausländischem Einfluß, reicher, nuancierter, verfeinert wieder hervortreten, bis die holländische Landschaftsmalerei ihre reichste Blüte und allseitige Entfaltung erlebt, wie sie nur jemals der Landschaftsmalerei beschieden gewesen ist, die alle Probleme des Atmosphärischen, des Lichtes und der Luft, die nächtliche und künstliche Beleuchtung eingeschlossen, umfaßt und sogar in Herkules Segers, am Anfang des 17. Jahrhunderts, den Neoimpressionismus und Pointillismus bereits vorweg genommen hat. »Für Holland bedeutet die Atmosphäre nicht nur die Luft, sondern vor allem das subtile und unbestimmte Etwas, das als Verbindung zwischen Luft und Wasser alles Nervös-Empfängliche und Veränderliche, das Lebendige, in sich trägt. Die Atmosphäre ist der feuchte Glanz, der der Farbe zitterndes Leben gibt, sie durchsichtig macht, das Harte und Gefühllose wegnimmt. Holland hat keine Formen, die durch Wechsel der Linien reizen; das Land ist wie die Korde eines Zirkelsegments, dessen Bogen die Luft ist. Licht und Farbe, vor allem Atmosphäre, ist sein eigenstes Wesen.« Mit dieser Schilderung der holländischen Landschaft charakterisiert die Verfasserin die holländische Landschaftsmalerei und zugleich ihren Gegensatz zur flämischen, deutschen und italienischen Malerei. Eine Malerei, in der die Landschaft ein »selbständiges, lebendes, atmendes, atmosphärisches Wesen« ist, wird zu einer Bildkomposition, zu einer Raumdarstellung, zu einer Auffassung des Figürlichen gelangen, die nur ihr eigentümlich ist und die darin ihre tiefsten nationalen Kräfte zur Anschauung bringt. Das duft- und dunsterfüllte Ganze der holländischen Natur, in dem die Einzelheiten kaum einen kompakten Wert haben, das Ineinanderfließen von Wasser und Luft, Horizont, weiter Ebene, Wolkenhimmel hatte, indem die Maler es in stillem Versenken in ihre Erscheinung nachschufen, zur Folge, daß die holländische Landschaftsmalerei den traditionellen Dreiplan der Bildkomposition mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund aufgab und im Einplan einen Triumph illusionistischer Malerei feierte. Die ganze Bildfläche weitete und vertiefte sich zu einem einheitlichen Raumganzen, bis zu einer Unermeßlichkeit der Raumweite, in dem sich Mensch und Tier und alle Dinge verlieren, so daß sie klein werden wie Punkte. Dieselbe Einheit zwischen dem Menschen und seiner Umgebung besteht bei den Innenbildern, dem holländischen Interieur, eine Einheit, in der sich das Raumgefühl einer erhabenen Seele, etwas Metaphysisches aussprechen kann. Überall da, wo die Verfasserin das selbständige Hervortreten eines Einzelteiles im Bilde konstatiert, einer Person, eines Baumes, eines Schiffes, bedeutet das ein Abirren von der nationalen Schule atmosphärischer, impressionistischer Lichtmalerei. Die Wiedergabe der »umhüllend-vaporösen, zitternden Atmosphäre« ist der eigentliche Inhalt, ist Leben und Seele des holländischen Bildes, während die »Ausländer« Temperamente sind, die »dekorativ« empfinden, nicht landschaftlich. Da ergibt sich nun eine Auseinandersetzung mit den dekorativen Elementen der ausländischen Malerei, die die Verfasserin in Bezug auf Flandern und Deutschland durchführt.

Die stolze, prachtliebende flämische Kunst, ihre feierliche Kirchenmalerei, ihre sakrale Würde schloß die Landschaft, die frische Natur aus. Die flandrisch-brabantische Kunst liebte pathetische Stoffe, schlanke Figuren, prächtigen architektonisch-

schematischen Aufbau. Diese Kunst war die Kunst der Kirche, des Hofes, des Adels. Einem Veilchen gleich blühte im stillen in seiner Schlichtheit das holländische Naturbild; aus ihm spricht eine volle Hingabe an die Naturerscheinung. Diese Malerei war frei von Pathos, frei von Arrangement und Stilisierung. In den Kalenderbildern des *Livre d'Heures de Turin*[1]) vom Anfang des 15. Jahrhunderts fand die Verfasserin zum ersten Male die »echte holländische Landschaft«. Hier ist in der Tat das Atmosphärische mit einer verblüffenden Illusionskraft wiedergegeben. Hier finden wir auch nahezu alle Elemente der holländischen Landschaftsmalerei beisammen, das Atmosphärische, den Einplan, die vollendete, die Raumillusion schaffende Luftperspektive, die Figuren von der Luft ganz eingehüllt und so in der Atmosphäre stehend, »daß man sie aufheben und wegnehmen könnte«. Diese holländische Auffassung der einplanigen Ausdehnung widerspricht der offiziellen Forderung des Dreiplans, der die flämische Kunst kennzeichnet. Diese kirchliche »offizielle« Kunst der südlichen Niederlande hat etwas Konstruiertes, Formelhaftes, Hierarchisches. Die Formel des Aufbaues des Altarbildes wurde der »Dreiplan«. Im Vordergrund ging die Haupthandlung vor, der Mittelplan war die dazu gehörende Umgebung, der Hintergrund schloß das Ganze ab. Die holländische Malerei ist das Gegenteil von dekorativer Komposition, von Historienmalerei und illustrierender Richtung, sie ist eine Eroberung der »Natur atmend in Licht und Luft, in Dunst und Bewegung«. Dieser Wesensunterschied beider Schulen spricht sich eklatant aus in der Verschiedenartigkeit des Naturausschnittes und in der Rahmenbehandlung. Die holländische Landschaftsmalerei wählt das Breitformat; sie gibt einen Naturausschnitt, der die weit sich dehnende Ebene, Himmel und Wolken umfaßt. Der Himmel ist wie in der Natur so im Bilde das Dominierende. Der größte Teil des Bildes ist dem Himmel eingeräumt. Das Verhältnis des Landes zur Luft ist mindestens 1 : 1½, meistens 1 : 2, sehr oft 1 : 3, sehr oft sogar 1 : 4. Um auch bei hügeligem Dünenterrain unbegrenzte Fernwirkung zu ermöglichen, ließen die Maler die Dünenreihe nach einer Seite abfallen und sich in die Ebene verlieren. So entsteht die Terraindiagonale in der Komposition, die Pieter Molyn zu einem bewußten Kunstmittel erhob, das in der holländischen Landschaftsschule eine bedeutsame Rolle spielen sollte. Einen ungeheuren Fortschritt aber bedeutete es, als Herkules Segers die Vogelperspektive erfand. Damit wurde er der Schöpfer des Köstlichsten der holländischen Landschaftsmalerei, der Stimmung, der Meister, der zum ersten Male »das Gefühl des Unendlichen, Unfaßbaren zugleich mit dem Bewußtsein einsamer Verlorenheit, der Melancholie des Unerreichbaren, dem Taumel der Ungebundenheit, dem Rausch schrankenloser Freiheit« durch diese Erfindung der Vogelperspektive, bei der alles Einzelne in die Unendlichkeit des Ganzen versinkt, zum Ausdruck brachte, er, der große Vorläufer eines van Goyen, Rembrandt, Jakob Ruisdael. »Dieses Moment in der Entwickelung unserer Kunst kann man nicht ohne Rührung und Bewunderung erwähnen, denn hier kamen der reelle wie der transzendentale Wert des Landes gleichzeitig zum Ausdruck.«

Ganz anders die flämische Malerei. Sie war als Kirchenkunst ein Teil des Kirchenraumes, des Altaraufbaues, der umgebenden Architektur. Die linearen Kom-

---

[1]) Wenige Funde haben in der Kunstgeschichte eine so enthusiastische Aufregung hervorgerufen wie dieses vor einigen Jahren in der Turiner Nationalbibliothek entdeckte Breviarium, das für die van Eyck-Forschung von allergrößter Wichtigkeit war und nun auch für die Geschichte der holländischen Landschaftsmalerei ein Hauptdenkmal geworden ist. Bei dem Brande der Turiner Bibliothek ist der Hauptteil dieses ihres kostbarsten Schatzes verloren gegangen.

positions- und Raumprobleme des figuralen Altarbildes sind natürlich von gleicher Bedeutung wie die Luftperspektive der Holländer. Die Darstellung der Verfasserin erweckt den Anschein, als hätten wir es hier mit einer geringeren Kunst zu tun. Das ist durchaus nicht der Fall. In der flämischen Auffassung ist die Luft als Element der Landschaft nicht bekannt; das Terrain ist die Hauptsache, die Luft notwendige Zugabe; der Boden, die Bäume sind dem Flamländer das wichtigste Element. Wie sich bei den Holländern aus dem Atmosphärischen der Einplan und das Breitformat, so ergibt sich bei dem Flamländer der Dreiplan und das Hochformat. Aus dem holländischen Prinzip des rein Malerischen folgt die Loslösung des Rahmens als Bestandteil der Komposition. Er ist es im ganzen Mittelalter gewesen und in der italienischen Renaissance. Mit der Selbständigwerdung der Malerei wird der Rahmen eine Umrahmung der Malerei. Bei den Flamländern bleibt der Rahmen ein integrierender Teil der Totalkomposition, die es also nicht mit rein malerischen, sondern architektonischen und linearen Elementen zu tun hat. Auch der Aufbau des Bildes selbst richtet sich nach seinem Verhältnis zur Gesamtkonstruktion. Hier haben wir in der Tat zwei Welten. In Wirklichkeit bleiben beide nicht voneinander getrennt. Sie vermischen sich. Als die großartigsten Beispiele dieser Vermischung holländischer und flämischer Elemente charakterisiert die Verfasserin in glänzenden Analysen die Malerei Jan van Eycks, Roger van der Weydens (S. 26—30) und Dirk Bouts (S. 35—41). Durch das »atmosphärische Wesen« der holländischen Schule sind Farbenglut, Kraft, Saft, Lebensjubel, flutende Lichtwellen, freie Luft, Sonnenglanz, Lebensfülle in die Malerei des van Eyck gekommen. Das Holländische in Dirk Bouts Bildern ist »die Intensität der Farbe und das Feuchte, Atmosphärische, aber vor allem die Stimmung«. Da wo die fremden Einflüsse die heimisch-holländische Eigenart, die atmosphärische Empfindlichkeit, die Lichtliebe ersticken, tritt Erstarrung und Formalismus ein. Das Leben flieht, die Kunst verliert ihren Lebenssaft, sie wird dürr und mager. »Der nationale Fehler, alles Ausländische besser und schöner zu finden, hatte sich gerächt und die Kunst gebrandmarkt.« Dieses verdammende Urteil fällt die Verfasserin über die Abhängigkeit der holländischen Malerei von der deutschen Schongauers und Dürers, im 16. Jahrhundert. Dieses Jahrhundert war für Holland nach einer relativen Blüte im 15. Jahrhundert eine Zeit des Tiefstandes, der Dürre und Verarmung nationaler Kräfte. Die Macht der Linie verdrängte das Licht. Die eindringliche und detaillierende Zeichnung Schongauers und Dürers besiegte das Atmosphärische und das Gefühl für die Tonwerte. Die Signatur der Malerei wird: »hohle Leere der Schnörkellinie, Abkühlung der Atmosphäre; die warmen Farben verloren ihre Innigkeit, ihr ausstrahlendes Leben, sie erbleichen zu blutlosen Scheinfarben, ohne innerlichen, notwendigen Zusammenhang.« Die Maler sahen nicht mehr die von der Atmosphäre hervorgebrachte innerliche Harmonie, in welche die Farben zusammenfließen. So mußte die Landschaft zeitweise aus der Kunst verschwinden, denn ohne Atmosphäre konnte sie nicht existieren. Trotz der Vorherrschaft der deutschen Linien- und Zeichenkunst lebten doch einige Maler, die das alte Erbteil der holländischen Schule in das 17. Jahrhundert hinüberretteten, Lucas van Leyden und Pieter Ärtsen; beider Werke werden von der Verfasserin in ihren malerischen Qualitäten, in ihrem atmosphärischen, von Sonnenlicht erfüllten Leben, in ihrem wunderbaren Raumgefühl wieder vorzüglich charakterisiert. Analysen wie diese geben dem Leser des Buches einen reinen künstlerischen Genuß. Die beiden Richtungen, die sich in Lucas vereinigt hatten, die deutsche, lineare und figürliche, später italisierende und die holländische, landschaftliche, atmosphärische, begannen sich nach ihm wieder selbständig zu entwickeln, so daß mit Lucas die unerquickliche Übergangsperiode abschloß, das Ausländische ausgestoßen wurde und

in Pieter Ärtsens horizontalem Einplan die holländische Landschaftskunst völlig emanzipiert hervortrat. Wie außerordentlich stark der angeborene Sinn für das Malerische bei den Holländern war, sehen wir auch daraus, daß sie selbst das lineare Gepräge des deutschen Kupferstiches in ein malerisches umwandelten. Der Stich Schongauers und auch der Dürers kann nur in geringem Grade die Atmosphäre und die verschiedenen Tonwerte fühlbar machen, und auch die Tiefenwirkung und Raumwirkung ist eine beschränkte. Die Holländer brachten Licht und Schatten, Atmosphäre, momentane Bewegung, die Vibration des Lichtes in den Stich und schufen Tonskalen und Raumtiefen, bei denen man nur den Namen Rembrandt zu nennen braucht, um ihre Unermeßlichkeit anzudeuten. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts war das Ringen mit fremden Kunstmächten entschieden und die Blüte der holländischen Landschaftsmalerei konnte sich ungehemmt entfalten.

Leipzig. Paul Kühn.

Heinrich Wolgast, Das Elend unserer Jugendliteratur. Ein Beitrag zur künstlerischen Erziehung der Jugend. Dritte Auflage (5. und 6. Tausend). VII, 225 S. gr. 8°. Leipzig und Berlin, B. G. Teubner, 1905.

Um die Erziehung zur literarischen Genußfähigkeit handelt es sich; Jugendliteratur bedeutet: Jugendschriften in dichterischer Form. Seine Stellung gegenüber der heute noch herrschenden barbarischen Auffassung von der literarischen Erziehung der Jugend spricht der Verfasser sehr energisch in dem Vorwort zur dritten Auflage aus: »Noch prangen auf tausend und abertausend Weihnachts- und Geburtstagstischen, selbst in gebildeten Familien, wertlose Jugendschriften, weil die Eltern keine Ahnung von der Öde und Unkultur ihres Inhalts haben. Noch finden Autoren, die den Geschmack der Jugend verderben, in Schülerbibliotheken liebevolle Aufnahme, und Schulbehörden dulden und fördern diese kulturfeindlichen Maßnahmen. Dieselben Regierungen, die der Bewegung für eine künstlerische Erziehung der Jugend, soweit sie bildende Kunst und Zeichnen betrifft, mit Energie ihre Unterstützung leihen, stehen hier mißtrauisch zur Seite oder fahren gar fort, eine Literatur ins Volk zu tragen, die aller Kunst und aller Kultur Hohn spricht. Die Ursachen dieser Erscheinung liegen zutage; sie sind politischer Art und beruhen meines Erachtens einerseits auf einer Überschätzung der politischen Wirkungen, die durch dichterische Mache erzielt werden können, anderseits auf einer Unterschätzung des stillen Einflusses, den die Lektüre unserer Nationalliteratur auf Gesinnung und Haltung der Menschen auszuüben im stande ist.«

Die Jugendschrift muß immer und unter allen Umständen als Erziehungsmittel im Sinne bewußter Einwirkung genommen werden: »Ein Buch hat oft auf eine ganze Lebenszeit einen Menschen gebildet oder verdorben«, sagt Herder. Damit ist der unterhaltenden Jugendschrift schon das Urteil gesprochen; »die Unterhaltungsschrift macht zum Lesen ernster Literaturwerke unfähig«. Nun kommt hinzu: »Der größte Teil der spezifischen Jugendliteratur besteht aus Tendenzschriften«; aber die »belehrende und veredelnde« Tendenz ist »in Rücksicht auf die geringe Urteilsfähigkeit der Kinder in der Jugendliteratur durchaus zu verwerfen«. Eine allgemeine Geringschätzung der dichterischen Kunstform spricht sich in dem Mißbrauch aus, der mit ihr in der Flut von spezifischen Jugendschriften getrieben wird. »Die Dichtkunst kann und darf nicht das Beförderungsmittel für Wissen und Moral sein. Sie wird erniedrigt, wenn sie in den Dienst fremder Mächte gestellt wird.« Wenn die künstlerische Erziehung der Jugend selbständig in die Reihe der übrigen Erziehungsfächer eintreten soll, so gilt es, »die Dichtkunst aus der Aschenbrödelstellung heraus-

zuheben, die sie in der Schätzung großer Volkskreise jetzt einnimmt«. »Die Kultur des poetischen Genusses ist vielleicht der wichtigste Teil der künstlerischen Erziehung; denn die Gabe poetisch zu empfinden, ist nächst der musikalischen Empfänglichkeit der verbreitetste ästhetische Sinn.« »Die Jugendschrift in dichterischer Form muß ein Kunstwerk sein. Literarische Kunstwerke gehören aber der allgemeinen Literatur an, und so würde die spezifische Jugendliteratur keine Existenzberechtigung besitzen.« Als Motto hat sich daher der Verfasser das paradoxe Wort Theodor Storms gewählt: »Wenn du für die Jugend schreiben willst, so darfst du nicht für die Jugend schreiben.« Sache der Pädagogen ist es, aus den vorhandenen Schätzen das Passende zu wählen.

Daß die spezifische Jugendlektüre, soweit sie in dichterischer Form auftritt, im allgemeinen den Anforderungen, die an ein literarisches Kunstwerk gestellt werden müssen, nicht entspricht, weist der Verfasser auf 109 Seiten eingehend nach. Von den Pseudodichtern, deren Mache enthüllt wird, seien hier nur herausgegriffen: Christoph von Schmid, W. O. von Horn, Oskar Höcker, C. Tanera, S. Wörishöffer, Hans von Zobeltitz, Angelika von Lagerström, Klementine Helm, Emmy von Rhoden. Karl May und Thekla von Gumpert werden besonders sorgfältig auf eine etwa bei ihnen vorhandene dichterische Wahrhaftigkeit hin durchleuchtet. Das Resultat ist niederschmetternd. Und was ist auf Grund der Betrachtung dieser ungeheuren Anhäufung künstlerischer Minderwertigkeit die Aufgabe? »Es handelt sich darum, aus dem Schatze unserer Nationalliteratur und der Weltliteratur dasjenige auszuwählen, das geeignet ist, die Jugend im Ablauf ihrer Entwickelung zum wahlfreien und unbeschränkten Genuß dieses gesamten Schatzes zu führen.« Bei der Aufstellung von Grundsätzen für die Auswahl der Stoffe sieht der Verfasser von einem festen Kanon ab. Zwei Anhaltspunkte gibt er jedoch: »die biographischen Auslassungen über Jugendlektüre und die Beobachtungen sorgsamer und literarisch gebildeter Eltern und Lehrer an ihren Kindern und Schülern.«

Eine Stelle will ich noch herausgreifen, an der eine Parallele mit anderen Kunstgebieten gezogen wird. »Es fällt keinem ein, zu sagen: Das Lied, das unsere Kinder hören, oder das Bild, das sie sehen, muß eine belehrende und veredelnde Tendenz haben. Es ist allen fraglos, daß Lied und Bild ergötzen sollen. ... Steht denn nun die Dichtkunst anders? Die Sache ist dadurch so gründlich verfahren, daß wir uns gewöhnt haben, das Wort vorzugsweise als das Mittel der Belehrung und Ermahnung anzusehen. Dieser einseitigen Auffassung vom Zweck des Wortes sind namentlich die Lehrer zugänglich.« Nicht viel anders ist es beim Geistlichen. Dies erklärt die unkünstlerische Auffassung der Jugendschrift in diesen Kreisen. Die Verwirklichung des Gedankens der künstlerischen Erziehung wird unter solchen Umständen noch lange auf sich warten lassen. Das Kind hat ja zunächst nur Freude an den Stoffen. »Daraus soll das ästhetische Interesse, das vornehmlich die Freude an der Form ist, durch Erziehung entwickelt werden.« Das ist ebenso richtig, wie wenn der Verfasser sagt, daß die ästhetische Freude auch die Freude an der Wahrheit und Wesenheit der Dinge sei, und daß auf die natürliche Sensationslust und Stoffgier der Kinder berechnete, phrasenhafte und von psychologischen Unmöglichkeiten wimmelnde Schriften den Sinn für Wahrhaftigkeit abstumpfen müssen.

Die Auslassungen über die religiöse und politische Tendenz insbesondere haben dem Verfasser Angriffe eingetragen; das ist ja nicht weiter verwunderlich. Aber ebenso selbstverständlich ist, daß der Verfasser als Pädagog nichts gegen eine solche Tendenz überhaupt einzuwenden hat. Er bekämpft nur den Unfug, solche Stoffe in unangemessener Darstellung zu bieten. Ein schlechtes Buch gehört nicht auf den Kindertisch, und durch frömmelnden oder chauvinistischen Inhalt erwirbt es

sich erst recht keine Daseinsberechtigung. Denn hinzu kommt nun die sachliche Minderwertigkeit des Patriotismus und der Frömmigkeit, die den Kindern hier im allgemeinen vorgeführt wird, wofür genügend Beispiele nachzulesen sind. So sind hier Kräfte lahmzulegen, die zugleich die Geschmacksbildung wie die Charakterbildung in Fesseln zu schlagen geeignet sind. Dazu ist eine Revolution des Erziehungswesens notwendig, an deren Durchführung sich jeder Kulturfreund beteiligen sollte. In seinen Ansprüchen an das Interesse der Erzieher für die Lektüre ihrer Zöglinge ist der Verfasser sogar ziemlich bescheiden, wenn er sagt: »Wenn dies Buch nichts weiter zuwege brächte, als das Ansehen von Gustav Nieritz und Franz Hoffmann dauernd zu erschüttern, so wollte ich froh sein; denn mir wäre eine gute Tat gelungen.«

Ich habe den Eindruck, daß hie und da im Eifer des Kampfes für die gute Sache dem Verfasser viel zu extreme Formulierungen unterlaufen sind. Warum soll es denn nun durchaus keine spezifische Jugendliteratur geben, oder weshalb soll man nicht eine Schrift »mit Bedacht der Fassungskraft der Kinder anpassen«? Aber das Buch ist kein Beitrag zur allgemeinen Kunstwissenschaft, sondern eine pädagogische Flugschrift von sehr ernstem und praktischem Charakter. Deshalb will ich mich nicht auf Einzelheiten versteifen, sondern das frisch und mutig geschriebene Buch als Ganzes nehmen. Was im einzelnen darin auch streitig sein mag, zu dem Ganzen wird man doch ja oder nein sagen müssen. Das Buch ist dazu angetan, nicht nur anregend, sondern aufrüttelnd unter den Unzähligen zu wirken, die über einer Frage von so großer Tragweite eingeschlafen sind, ihrer Verantwortlichkeit für die Bildung der kommenden Generation vergessend. Aber die Schule wird noch viele Elterngenerationen ausbilden müssen, bis wir Eltern haben, die ihre Kinder den Anschauungen des Verfassers entsprechend mit Bewußtsein beeinflussen. Also die Schule wird anfangen müssen. Und zwar bei den Mädchen; denn es dürfte sich empfehlen, mit der Tatsache zu rechnen, daß heut die Mütter — mindestens in der literarischen Erziehung — maßgebend sind. Wie viel da noch zu tun ist, leuchtet wohl jedem ein, der den unerhörten Tiefstand der literarischen Bildung der heutigen Mütter, und gerade der wohlhabenderen Kreise, kennt.

Berlin. Walter Franz.

Schriftenverzeichnis für 1905.

Erste Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Kuberka, Fel., Kants Lehre von der Sinnlichkeit. Gekrönte Preisschrift der Krug-Stiftung der Universität Halle-Wittenberg. VIII, 146 S. gr. 8°. Halle, C. A. Kaemmerer & Co. 2 M.

Ramm, W., Zur Lehre von den Ideen in Schopenhauers Ästhetik. Progr. 43 S. 8°. Berlin, Weidmann. 1 M.

Nissen, M., Die mittlere Linie. Zur heutigen deutschen Kunstlage. Kunstwart XVIII, 9. (Erstes Febr.-Heft.) 597—612.

Schaeffer, Emil, Das moderne Renaissance-Empfinden. Die neue Rundschau I, 7. (Juli.) 769—784.

Baillou, Leo, Fundamentale Ästhetik, Ethik und deren Zusammenhang. (Philosophische Schriften. 2. Bd.) IV, 107 S. gr. 8°. Laibach, O. Fischer. 3 M.

Croce, Benedetto, Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik. Theorie und Geschichte. Nach der zweiten durchges. Aufl. aus dem Ital. übersetzt von Karl Federn. XIV, 494 S. gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. 7 M.; geb. 8 M.

Dessoir, Max, Die Grundfragen der gegenwärtigen Ästhetik. Die neue Rundschau I, 8. (August.) 931—943.

Dzieduszycki, Graf Adalb., Das Gemüt. Eine Erörterung der Grundlagen der Ästhetik. 1. Teil eines philosophischen Systems. 163 S. 8°. Wien, F. Tempsky. — Leipzig, G. Freytag. 4 M.

Eleutheropulos, Albr., Das Schöne. Ästhetik auf das Allgemein-Menschliche und das Künstlerbewußtsein begründet. (Grundlegung einer wissenschaftlichen Philosophie. II. Die geist. Natur. A. Individual-psych. Erscheinungen. 4. Band.) XV, 272 S. gr. 8°. Berlin, C. A. Schwetschke u. Sohn. 5,40 M.

Haberlandt, Mich., Die Welt als Schönheit. Gedanken zu einer biologischen Ästhetik. VIII, 199 S. kl. 8°. Wien, Wiener Verlag. 2,50 M.; geb. 3,50 M.

Langen, K., Der ästhetische Wert. Eine philosophische Studie mit besonderer Beziehung auf den metaphysischen Pessimismus, den monistisch-naturalistischen Optimismus und den Subjektivismus des modernen Lebens. 73 S. gr. 8°. Berlin, R. Trenkel. 2 M.

Wilze, K. F., »In der Stunde der Gedanken«. Über die schönen Künste. VI, 111 S. gr. 8°. Berlin, R. Trenkel. 2 M.

Zander, Herwarth, Ästhetische Neuerungen. Aufsätze und Versuche. VII, 54 S. gr. 8°. Berlin, E. Meyer. 1 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Hollenhaag, Hans von, Vom Typus in der Kunst. Proben. 82 S. gr. 8°. Wien, Akademischer Verlag für Kunst und Wissenschaft. 2 M.

Lee, Vernon, Essais d'esthétique empirique. (L'individu devant l'oeuvre d'art.) Revue philosophique XXX, 1. (Januar.) 46—60. — 2. (Februar.) 133—146.

Pérès, J., Réalisme et idéalisme dans l'art. Revue philosophique XXX, 4. (April.) 378—396.

Wernaer, Robert M., Die Einfühlung und das Symbol. Zeitschr. f. Philosophie und philosophische Kritik. Bd. 126. Heft 1. 29—44.

Georgy, Ernst August, Das Tragische als Gesetz des Weltorganismus. (Die »neue Weltanschauung«, Beiträge zu ihrer Geschichte und Vollendung in zwanglosen Einzelschriften. Bd. III.) XIV, 244 S. 8°. Berlin, Albert Kohler Verlag. 4,50 M.; geb. 5,50 M.

Freud, Sigm., Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. 205 S. Leipzig und Wien, Franz Deuticke.

3. Natur und Kunst.

Cherbuliez, Viktor, Die Kunst und die Natur. Übers. v. H. Weber. (I.) 2. Aufl. 125 S. Lex. 8°. Ascona, C. v. Schmidtz. 2,35 M.

Kambli, Conr. Wilh., Kunst und Leben, in ihrer Wechselwirkung aufeinander dargestellt. VIII, 366 S. 8°. Frauenfeld, Huber u. Co. 4,80 M.; geb. in Leinw. 5,60 M.

Key, Ellen, Die Entfaltung der Seele durch Lebenskunst. Die neue Rundschau I, 6. (Juni.) 641—686.

Keyserling, Eduard Graf, Zur Psychologie des Komforts. Die neue Rundschau I, 3. (März.) 315—326.

Scheumann, K. H., Von der Eroberung der Landschaft. Gedanken über ästhetische Naturauffassung, aus Vorträgen, gehalten im Dresdener Zeichenlehrerverein. — Verzeichnis von Schriften über Kunst und Kunsterziehung, sowie von Lehrbüchern und Vorlagenwerken für den Zeichenunterricht. 38 S. 8°. Dresden, Gewerbe-Buchh. 0,80 M.

Muthesius, Hermann, Der englische Garten. Die neue Rundschau I, 4. (April.) 428—435.

Krummacher, Naturfreude und Kunstgeschmack. Kunsterzieherische Betrachtungen und Anregungen. Westermanns Monatshefte XLIX, 6. (März.) 884—904. — 7. (April.) 87—103.

Grabowsky, Norb., Der Naturgenuß und sein Wesen. Ein Hilfsbüchlein für Freunde der schönen Natur, diese in tieferer Erkenntnis ihres Wesens zu genießen. Nebst Bemerkungen über geistigen Gewinn aus dem Naturhäßlichen. 26 S. 8°. Leipzig, M. Spohr. 0,50 M.

Sohnrey, Heinr., Kunst auf dem Lande. Ein Wegweiser für die Pflege des Schönen und des Heimatsinnes im deutschen Dorfe. Unter Mitwirkung von H. Thiel, P. Jessen, Ernst Kühn u. a. Mit 10 farbigen Beilagen und 174 Textabbildungen. III, 235 S. Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. Geb. in Leinw. 7 M., Halbfrz. 8,50 M.

Die Schönheit des menschlichen Körpers. Mit Beiträgen von Kunstmaler Eduard Daelen, Geh. Med.-R. Prof. Dr. Gust. Fritsch, Prof. Dr. Bruno Meyer, Reg.-R. Ludw. Schrank u. Konr. Wahr u. 100 maler. Aktstudien in Farbendr. von B. Arthur, René Le Bègue, F. Boissonnas u. a. 8.—10. (Schluß-) Lieferung. VIII u. S. 113 bis 152. Lex. 8°. Stuttgart, Klemm u. Beckmann. Je 1 M. Vollständig, geb. in Leinw. 12,50 M.

Meyer, Bruno, Weibliche Schönheit. Kritische Betrachtungen über die Darstellung

des Nackten in Malerei und Photographie, m. 250 malerischen Aktstudien, in Farbendr. von René Le Bègue, Egbert Falk, Kunstmaler W. Hartig u. a. und einer Einleitung von Reg.-R. Ludw. Schrank. 2., bedeutend verm. u. verb. Aufl. 2 Bde. XVI, VII, 376 S. Lex. 8°. Stuttgart, Klemm u. Beckmann. Geb. in Leinw. 30 M.; auch in 25 Lieferungen zu 1 M.

Venus. Die Apotheose des Weibes. Der weibliche Schönheitstypus in der bildenden Kunst. Mit einem Text von Friedr. Fuchs. 4.—13. Heft. Je 16 S. mit Abb. 4°. Berlin, W. Kraus. 1904/5. Je 1 M. (1—12 in einer Mappe 15 M.)

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

Waetzold, Wilh., Das Kunstwerk als Organismus. Ein ästhetisch-biologischer Versuch. 55 S. gr. 8°. Leipzig, Dürrsche Buchh. 1,60 M.

Worm, Kurt, Künstlerische Regelmäßigkeit. Arch. f. Philosophie. II. Abt.: Arch. f. system. Philosophie. Neue Folge. XI, 2. 170—177.

Rossigneux, Charles, Essai sur l'audition colorée et sa valeur esthétique. Journal de psychologie normale et pathologique. II, 3. (Mai-Juni.) 193—215.

Meyer, Wilh., Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik. 2 Bde. VII, 374 u. III, 403 S. gr. 8°. Berlin, Weidmann. Je 8 M.

Laroppe, A., L'analyse et les sources du beau. Annales de Philosophie Chrétienne. LXXVI. Juni. 219—239.

Martin, Lillien J., Psychology of aesthetics. American journal of psychology. Vol. XVI, 1. (Januar.) 35—118.

Wallaschek, R., Psychologie und Pathologie der Vorstellung. Beiträge zur Grundlegung der Ästhetik. Leipzig, J. A. Barth. 8 M.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Le Roy, Edouard, Sur la logique de l'invention. Revue de Métaphysique et de Morale. XIII, 2. (März.) 192—223.

Oettingen, Wolfg. v., Die Schicksale der Künstler. Festrede, zur Feier des allerhöchsten Geburtstages Sr. Maj. des Kaisers und Königs gehalten. 20 S. gr. 8°. Berlin, E. S. Mittler u. Sohn. 0,75 M.

Schlaf, Johannes, Mein Roman »Der Kleine«. Eine Glosse. 20 S. 8°. Stuttgart, A. Juncker. 0,50 M.

2. Anfänge der Kunst.

Meunier, Raymond, Un cas d'attention précoce à des sensations esthétiques. Revue philosophique XXX, 1. (Januar.) 107—108.

Levinstein, Siegfried, Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr. Mit Parallelen aus der Urgeschichte, Kulturgeschichte und Völkerkunde. Dazu 169 Figuren auf 85 Tafeln und 18 Tabellen im Text. Mit einem Anhang von Geh. Hofr. Prof. Dr. Karl Lamprecht. VII, 119 u. XIV S. Lex. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. 10 M.; geb. in Leinw. 12 M.

Queyrat, Fr., Les jeux des enfants, étude sur l'imagination créatrice chez l'enfant. 1 vol. in-16 de la Bibliothèque de Philosophie contemporaine. Paris, Félix Alcan. 2,50 Frcs.

Linde, Ernst, Welcher Wert ist Kinderurteilen über Kunstwerke beizumessen? Beilage zur pädagogischen Zeitung. XXXIV, 24. (Juni.)

Kleefeld, Wilhelm, Musikalische Frühreife. Velhagen & Klasings Monatshefte XIX, 5. (Januar.) 576—583.

Mey, Kurt, Musikalische Wunderkinder. Bühne und Welt VII, 7. (Erstes Januar-Heft.) 289—296.

3. Tonkunst und Mimik.

Schmidt, Leopold, Die moderne Musik. In: »Die neue Kunst«, Herausgeber Dr. Hans Landsberg. Berlin, Leonhard Simion Nachf.

Jaëll, Marie, Die Musik und die Psycho-Physiologie. Aus dem Franz. v. Franziska Kromayer. VIII, 144 S. 8°. Straßburg, Straßburger Druckerei und Verlagsanstalt. 2 M.; geb. 2,50 M.

Kaßner, Rud., Die Moral der Musik. Sechs Briefe des Joachim Fortunatus an irgend einen Musiker, nebst einem Vorspiel: Joachim Fortunatus' Gewohnheiten und Redensarten. XLIV, 211 S. 8°. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. 7 M.; geb. in Seehundsleder 10 M.

Batka, Richard, Freiluft-Musik. Kunstwart XVIII, 18. (Zweites Juni-Heft.) 281—285.

Grunsky, Karl, Klavier und musikalische Bildung. Kunstwart XVIII, 3. (Erstes Nov.-Heft 1904.) 130—134. — 14. (Zweites April-Heft 1905.) 65—69.

Schweitzer, Alb., J. S. Bach, le musicien-poète. Avec la collaboration de Hub. Gillot. Préface de Ch. M. Widor. XX, 455 S. mit 1 Bildnis. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 8 M.; geb. 9 M.

Prout, Ebenezer, Das Orchester. I. Bd. Technik der Instrumente. Deutsch von Otto Nikitits. XV, 365 S. gr. 8°. London, Augener Ltd. 5 M.

Hoffmann, Fr. L. W., Logik der Harmonie. Ein Harmoniesystem der Obertöne. III, 35 S. 8°. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 1 M.

Riemann, Hugo, Das Problem des harmonischen Dualismus. Ein Beitrag zur Ästhetik der Musik. (Aus »Neue Zeitschrift für Musik«.) 36 S. gr. 8°. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 0,60 M.

Weinmann, Fritz, Zur Struktur der Melodie. (Erwiderung.) Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. XXXVIII, 2/3. 234—239.

Bie, Oskar, Das Ballett. Mit 3 mehrfarb. Kunstbeilagen u. 14 Vollbildern in Tonätzung. 76 S. (Die Literatur. Sammlung illustr. Einzeldarstellungen. Herausg. v. Georg Brandes. kl. 8°. Berlin, Bard, Marquardt u. Co. Jeder Band kart. 1,25 M.; geb. in Leinw. 1,50 M.; in Perg. 2,50 M.)

Wimmershof, W., Oper oder Drama? Die Notwendigkeit des Niederganges der Oper. 41 S. gr. 8°. Rostock, C. J. E. Volckmann. 1 M.

Bulthaupt, Heinrich, Dramaturgie des Schauspiels. 1. Band. Zehnte, neu bearbeitete Auflage. Mit dem Bildnis des Verfassers in Photogravüre. gr. 8°. Oldenburg, Schulzesche Hofbuchhandlung. Elegant geheftet 6 M.; in feinem Originaleinband 7 M.

Dinger, Hugo, Dramaturgie als Wissenschaft. 2. Bd. Die dramatische Kunst im System der Künste. V, 304 S. gr. 8°. Leipzig, Veit u. Co. 7,50 M.

Heine, Karl, Herren und Diener der Schauspielkunst. Dramaturgische Wägungen und Erwägungen. III, 45 S. 8°. Hamburg, J. Kriebel. 1,50 M.

Kilian, Eug., Dramaturgische Blätter. Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der Regiekunst und der Theatergeschichte. VII, 400 S. gr. 8°. München, G. Müller. 7 M.; geb. 8,50 M.

Brandl, A., Eine neue Art, Shakespeare zu spielen. Deutsche Rundschau XXXI, 7. (April.) 122—129.

Stümcke, Heinrich, Die Brüder Goncourt und das Theater. Bühne und Welt VII, 9. (Erstes Febr.-Heft.) 359—367.

Calm, Hans, Der Regisseur. Ein Vortrag. Bühne und Welt VII, 8. (Zweites Jan.-Heft.) 334—339.

Stradonitz, Stephan Kekule von, Die Wappenkunst auf der Bühne. Bühne und Welt VII, 18. (Zweites Juni-Heft.) 757—761.

Heiberg, Johanna Luise, Ist die Schauspielkunst eine moralisch berechtigte Kunst? Aus dem Dänischen von Hulda Prehn. 60 S. 8°. Leipzig, H. Haessel Verl. 0,60 M.

Rehm, Herm. S., Die Puppenspiele in Frankreich. Bühne und Welt VII, 18. (Zweites Juni-Heft.) 745—752.

Hense, Otto, Die Modifizierung der Maske in der griechischen Tragödie. 2. Aufl. VI, 38 S. Lex. 8°. Freiburg i. Br., Herder. 2,40 M.

4. Wortkunst.

Durmayer, Joh., Grundzüge der Poetik. 3. verb. u. durch Musterbeispiele verm. Auflage. IV, 121 S. gr. 8°. Nürnberg, F. Korn. 1,20 M.

Weise, Oskar, Ästhetik der deutschen Sprache. 2. verb. Aufl. VIII, 328 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. Geb. in Leinw. 2,80 M.

Geiger, Emil, Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik. X, 124 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 3 M.

Benoist-Hanappier, Louis, Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik, ihre Rechtfertigung und Entwickelung. III, 88 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 2,40 M.

Freytag, Gustav, Die Technik des Dramas. 10. Aufl. IV, VI, 314 S. 8°. Leipzig, S. Hirzel. 5 M.

Nossig, A., Die Erneuerung des Dramas. 1. Teil. 190 S. 8°. Berlin, Concordia. 3,50 M.; geb. 4,50 M.

Aram, Kurt, Willensfreiheit und modernes Drama. Kunstwart XVIII, 18. (Zweites Juni-Heft.) 285—290.

Schüz, A., Die Musik in Schillers Dramen. Neue Zeitschrift für Musik LXXII, 19. (3. Mai.)

Bonus, Wie die Erzählung entstand. Kunstwart XVIII, 17. (1. Juni-Heft.) 235—242.

Müller-Ems, Rich., Otto Ludwigs Erzählungskunst. Mit Berücksichtigung der historischen Verhältnisse nach den Erzählungen und theoretischen Schriften des Dichters dargestellt. 128 S. 8°. Berlin, A. Kohler. 2,50 M.

5. Raumkunst.

Schultze-Naumburg, Paul, Zur Baukunst von heute. Kunstwart XVIII, 14. (Zweites April-Heft.) 69—73.

Genewein, Ant., Vom Romanischen bis zur Empire. Eine Wanderung durch die Kunstformen dieser Stile. I. Teil. Romanischer Stil und Gotik. 140 S. m. Abbildungen. Leipzig, F. Rothbarth. 2 M.

Schmid, Hans Seb., Kunst-Stil-Unterscheidung. Baukunst, Mobiliar, Kleinkunst, Ornament, Schriften, Trachten etc. 34 Stilarten m. bes. Berücksichtigung des modernen Stils, kurz beschrieben, reich illustriert. 5. unveränderte Auflage. 48 S. mit 12 Tafeln. gr. 8°. München, H. Lukaschik. 1,50 M.

Gerö, Edmund, Párkány és pillér. (Gesims und Pilaster.) Müvészet IV, 2. (April.) 79—88.

Lichtwark, Alfr., Makartbouquet und Blumenstrauß. 2. Aufl. VIII, 60 S. 8°. Berlin B. Cassirer. Kart. 2,50 M.

Lichtwark, Alfr., Palastfenster und Flügeltür. 3. Aufl. X, 203 S. 8°. Ebd. Kart. 4 M.

Becker, Marie Luise, Bilderteppiche. Westermanns Monatshefte XLIX, 8. (Mai.) 262—276.

Münsterberg, Oskar, Japanische Metallarbeiten. Westermanns Monatshefte XLIX, 9. (Juni.) 351—370.

6. Bildkunst.

Baumann, C., Die künstlerischen Grundsätze für die bildliche Darstellung, deren Ableitung und Anwendung. VI, 185 S. m. 26 Abbildungen. Lex. 8°. Halle, W. Knapp. 5 M.

Furtwängler, A., Über griechische Kunst. Deutsche Rundschau XXXI, 7. (April.) 45—59.

Hildebrand, Adolf, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 5. unveränderte Auflage. 135 S. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 2 M.

Kautzsch, Rud., Die bildende Kunst und das Jenseits. II, 64 S. 8°. Jena, Eugen Diederichs. 1,50 M.

Löschhorn, H., Museumsgänge. Eine Einführung in Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte. Mit 262 Abb. im Text, 1 Titelbild und 1 Einschaltbild. 2. (Titel-) Aufl. VI, 268 S. Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. Geb. in Leinw. 4 M.

Pudor, Heinrich, Babel-Bibel in der modernen Kunst. 59 S. mit 28 Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, O. Baumgärtel. 2 M.; kart. 2,50 M.

Ruettenauer, Benno, Der Kampf um den Stil. Aussichten und Rückblicke. VII, 203 S. 3,50 M. (Über Kunst der Neuzeit. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. — 11. Heft.)

Ruskin, John, Vorlesungen über Kunst. Aus dem Englischen von Hedda Moeller-Bruck. 159 S. 16°. Leipzig, Philipp Reclam jun. Universalbibliothek, Nr. 4685. 4686. 0,40 M.; geb. 0,80 M.

Volbehr, Theodor, Bau und Leben der bildenden Kunst. Mit 44 Abb. im Text. VI, 129 S. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. Jedes Bändchen 1 M.; geb. in Leinw. 1,25 M. — 68. Bändchen.)

Schultze-Naumburg, P., Das Studium und die Ziele der Malerei. 3. Aufl. II, 99 S. m. 16 Abbildungen. gr. 8°. Jena, E. Diederichs. 3,50 M.; geb. 4,50 M.

Miller, Osk., Von Stoff zu Form. Essays. (Alfred Rethel. — Wie ich zu meinen Bildern kam und was sie mir sagen. — Worin liegt der künstlerische Wert der Werke Cuno Amiets?) 88 S. 8°. Frauenfeld, Huber u. Co. 1,60 M.

Cremer, Franz Gerh., Zur Ölmaltechnik der Alten. Weitere Untersuchungen über den Begriff der Ölmalerei. XV, 444 S. gr. 8°. Düsseldorf, L. Voß u. Co. 8 M.

Simmel, Georg, Ästhetik des Porträts. Kunstblatt der Neuen Freien Presse. 22. April.

Simmel, Georg, Das Gastmahl Leonardo da Vincis. Der Tag. 22. Februar.

Meier-Graefe, Alfr. Jul., Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten. VII, 270 S. gr. 8°. Stuttgart, J. Hoffmann. 3,00 M.; geb. 4 M.

Thode, Henry, Arnold Böcklin. 1.—3. Tausend. (Aus »Bayreuther Blätter«.) 23 S. gr. 8°. Heidelberg, C. Winter Verl. 0,60 M.

Thode, Henry, Hans Thoma. Betrachtungen über die Gesetzmäßigkeit seines Stiles 1.—3. Tausend. (Aus »Kunst für Alle«.) 17 S. gr. 8°. Ebenda 0,60 M.

Heyck, Ed., Das Meer in der Volksseele und in der Kunst. Velhagen & Klasings Monatshefte XIX, 9. (Mai.) 273—290.

Hirsch, Anton, Die Frau in der bildenden Kunst. Ein kunstgeschichtliches Hausbuch. Mit 330 in den Text gedr. Abb. und 12 Taf. Stuttgart, Ferd. Enke.

Bie, Oskar, Die moderne Zeichenkunst. Mit 4 mehrfarb. Kunstbeilagen und 9 Vollbildern in Tonätzung. 70 S. (Die Kunst. Sammlung illustr. Monographien, hrsg. v. Rich. Muther. kl. 8°. Berlin, Bard, Marquardt u. Co. Kart. je 1,25 M.; geb. in Leinw. je 1,50 M.; in Leder je 2,50 M. — 36. Bd.)

Osborn, Max, Moderne Plastik. 36 S. mit 2 Taf. (Moderne Essays. Hrsg. v. Dr. Hans Landsberg. 8°. Berlin, Gose u. Tetzlaff. Jedes Heft 0,50 M. — Heft 45.)

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Avenarius, Ferdinand, Vom Kunststudium. Kunstwart XVIII, 14. (Zweites April-Heft.) 57—60.

Dierks, W., Das Problem der künstlerischen Erziehung. 40 S. (Pädagogische Bausteine. Flugschriften zur Kenntnis der pädagogischen Bestrebungen der Gegenwart. Lex. 8°. Berlin, Gerdes u. Hödel. — 23. Heft.) 0,80 M.

Kösters, Eug., Natur und bildende Kunst. Anregungen zur Pflege des Kunstsinns in den höheren Schulen. 39 S. gr. 8°. Paderborn, F. Schöningh. 0,60 M.

Lichtwark, Alfr., Die Erziehung des Farbensinnes. (Die Grundlagen der künstlerischen Bildung.) 3. Aufl. 63 S. 8°. Berlin, B. Cassirer. Kart. 2,50 M.

Nölting, B., Schiller, über die ästhetische Erziehung des Menschen. Vortrag. 31 S. 8°. Riga, Jonck u. Poliewsky. 0,80 M.

Ostwald, Wilh., Kunst und Wissenschaft. Vortrag. 40 S. 8°. Leipzig, Veit u. Co. 1 M.

Rösener, Karl, Kunsterziehung im Geiste Ludwig Richters. 130 S. 8°. Gütersloh, C. Bertelsmann. 1,20 M.; geb. 2 M.

Schubert, Conr., Einige Aufgaben der Kinderforschung auf dem Gebiete der künstlerischen Erziehung. Vortrag. 27 S. 0,50 M. (Beiträge zur Kinderforschung und Heilerziehung. Beihefte zur »Zeitschrift für Kinderforschung«. Hrsg. v. Irrenanst.-Dir. a. D. Med.-R. Dr. J. L. A. Koch, Dir. J. Trüper u. Rekt. Chr. Ufer. gr. 8°. Langensalza, H. Beyer u. Söhne. — 11. Heft.)

Schulze-Berghof, Paul, Schiller und die Kunsterzieher. Eine pädagogische Studie. XI, 147 S. gr. 8°. Leipzig, E. Wunderlich. 2 M.; geb. 2,50 M.

Bohn, Kongreß zur Bekämpfung der unsittlichen Literatur. Köln im Jahre 1904. Berichte, erstattet von den außerdeutschen und deutschen Berichterstattern. II, 76 S. Lex. 8°. Berlin (Leipzig, H. G. Wallmann). 1905. 2 M.

Oertzen, Dietr. v., Die deutsche Schaubühne als »moralische Anstalt«. 38 S. (Zeitfragen des christlichen Volkslebens. Hrsg. von Oberstleut. a. D. U. v. Hassell u. Pfr. Th. Wahl. gr. 8°. Stuttgart, Chr. Belser. — 227. Heft.) 0,60 M.

Paulhan, Fr., La moralité indirecte de l'art. Revue philosophique XXX, 5. (Mai.) 445—473.

Roeren, Hermann, Die Bekämpfung der unsittlichen Literatur. Velhagen & Klasings Monatshefte XIX, 6. (Februar.) 696—703.

Ist Theaterspielen und Theaterbesuchen Sünde? Die Unsittlichkeit des Theaters. 2. Aufl. 8 S. kl. 8°. Zwickau, J. Herrmann. 0,05 M.

Behrens, Peter, Alkohol und Kunst. 8 S. 8°. Flensburg, Deutschlands Großloge II. 0,20 M.

Haack, Ernst, Religion und Kunst. Ein Vortrag. 58 S. kl. 8°. Schwerin, F. Bahn. Kart. 0,80 M.

Linde, Ernst, Religion und Kunst. Ein Vortrag. (Lebensfragen. Schriften und Reden, hrsg. v. Heinr. Weinel.) IV, 36 S. 8°. Tübingen, J. C. B. Mohr. 0,50 M.

Neue Zeitschriften.

Dramaturgische Blätter. Monatsschrift für das gesamte Theaterwesen. Begründet v. Karl Ludwig Schröder. Red.: Franz Schamann.

1. Jahrgang. 12 Nummern. (Nr. 1 u. 2. 48 S.) gr. 8°. Wien, R. Lechner u. Sohn. 6 M.; halbjährlich 4 M.; einzelne Nummern 0,70 M.; Bibliotheksausgabe jährlich 8 M.

Jahrbuch für den Zeichen- und Kunstunterricht. Hrsg. v. Realgymnas.-Oberl. Georg Friese.

1. Jahrgang. (Doppelband.) (Umfassend die Zeit bis zum Herbst 1904.) Mit 5 farbigen Kunstbeilagen (Dreifarbendrucken) und 140 Fksm.-Illustr. XXIV, 583 S. gr. 8°. Hannover, Helwing. Geb. in Leinw. 12 M.

Kind und Kunst. Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes. Verlag Alex. Koch, Darmstadt.

Die Kritik. Monatsschrift für das gesamte Kunstleben. Unter Mitwirkung hervorragender Kritiker, red. v. Ludw. Hirschfeld.

1. Jahrgang. 12 Nrn. (Nr. 2 80 S.) Lex. 8°. Wien, G. Szelinski. 10 M.; einzelne Hefte 1 M.

Die Kunstwelt. Zeitschrift für Kunstpflege und Sammelwesen. Hrsg. v. Ludw. W. Abels.

1. Jahrgang. 12 Hefte. (1. Heft 40 S. m. Abbildungen u. 8 Tafeln.) 4°. Wien, R. Lechner u. Sohn. 30 M.; einzelne Hefte 3,50 M.; Künstlerausgabe 80 M.; Luxusausgabe 200 M.

Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur. Hrsg. v. DD. Ernst Jaffé u. Curt Sachs. Red.: Dr. Curt Sachs.

1. Jahrgang. 12 Hefte. (1. Heft 28 S.) Lex. 8°. Berlin, E. Meyer. Vierteljährlich 2 M.; einzelne Hefte 1 M.

VII.

Persönliches und Sachliches aus meinen ästhetischen Arbeitserfahrungen.

Von

Johannes Volkelt.

1.

Der Anschluß der Ästhetik an die Psychologie ist in den letzten Jahrzehnten um ein Bedeutendes genauer und feiner geworden. Der Ästhetiker von heute will eine in allen Teilen psychologisch durchgearbeitete Wissenschaft geben. Die analogiemäßigen, unwillkürlich objektivierenden Ausdrücke, von denen die ältere Ästhetik voll ist, sollen wenn auch nicht ausgemerzt werden, so doch nicht mehr als ein Eigentliches und Letztes gelten; vielmehr soll überall die nackte Bezeichnung der seelischen Vorgänge, auf die sich alles Ästhetische zurückführt, das Ziel der Untersuchung bilden.

Innerhalb dieses gemeinsamen Bestrebens macht sich nun aber doch ein bedeutsamer Unterschied bemerkbar. Der psychologische Ästhetiker braucht den hauptsächlichen Anstoß zu seinen Untersuchungen keineswegs von psychologischen Fragen her empfangen zu haben; und auch während des Arbeitens braucht das Bestreben, die ästhetischen Bewußtseinsvorgänge den psychologischen Gesetzen einzugliedern, keineswegs die Haupttriebfeder zu sein. Vielmehr kann es sich auch so verhalten, daß der Hauptanstoß zur ästhetischen Arbeit und die sie beherrschende Triebfeder in dem Interesse liegen, das ein wissenschaftlicher Mensch an seinen ästhetischen Eindrücken, an den von ihm in regem Verkehr mit der Kunst gemachten Erfahrungen nimmt. Er möchte vor allem in die ästhetischen Gefühle und Vorstellungen Ordnung hineinbringen, der Kunst wissenschaftlich gerecht werden, die Ergriffenheit, die er angesichts des Ästhetischen erfährt, den Zauber, der von dem Schönen und Erhabenen ausgeht, verstehen und deuten.

So gibt es also zwei Richtungen im Betriebe der psychologischen Ästhetik. Die eine interessiert an den ästhetischen Vorgängen vor allem dies, daß sie ein Glied in dem psychologischen Gesamtzusam-

menhange bilden, und daß durch sie der Untersuchung wichtige psychologische Fragen und Aufgaben gestellt werden. Die andere Richtung dagegen läßt sich von den ästhetischen Vorgängen vor allem darum zu wissenschaftlichem Untersuchen bestimmen, weil ihrem Boden die Schöpfungen der Kunst entspringen und alle solche Wertgebiete wie Schönes, Anmutiges, Erhabenes, Tragisches, Komisches, auf ihnen beruhen. Für diese Richtung ist es also an erster Stelle der Zusammenhang der ästhetischen Vorgänge mit der Kunst, dem Schönen und den ihm ebenbürtigen Gestaltungstypen, wodurch sie sich zur wissenschaftlichen Bearbeitung dieser Vorgänge angetrieben fühlt. Beide Richtungen wollen psychologische Zergliederung und Begründung geben; nur ist die eine zugleich auch wesentlich von der Psychologie her bestimmt, die andere mehr von der Kunst her.

Jede der beiden Richtungen hat ihre eigentümlichen Vorzüge. Darstellungen der ersten Art lassen in der Regel den Zusammenhang der ästhetischen Gefühle und Vorgänge mit dem seelischen Gesamtleben deutlicher hervortreten; sie sind mehr geschützt vor einem Stehenbleiben bei bildlichen und nur annäherungsweise geltenden Vorstellungen; sie dringen bei der Zergliederung mit stärkerem Triebe bis zu den einfachsten seelischen Funktionen vor. Anders bei Darstellungen der zweiten Richtung: hier herrscht reichere Sättigung mit ästhetischer Erfahrung und Anschauung; Beispiele strömen freigebiger; der Leser fühlt sich zugleich in Gefühl und Phantasie angeregt; das Studium einer solchen Ästhetik führt ihn mitten in das Schöne und die Kunst hinein. Natürlich handelt es sich hier um fließende Übergänge, um ein Mehr oder Weniger. Und so läßt sich denn auch ein Ideal von Ästhetik denken, das die Vorzüge beider Richtungen in sich vereinigt.

Meine eigene ästhetische Arbeitsweise gehört der zweiten Art an. Sie steht durchweg auf dem Boden der Psychologie[1]), aber der Umgang mit der Kunst und die hierbei entstehenden Fragen geben mir den Hauptanstoß. Am deutlichsten zeigt dies die »Ästhetik des Tragischen«. Meine Ansicht über das Tragische hatte sich mir in meiner Jugend vorzugsweise im Anschluß an Hegel und Friedrich Vischer gebildet. Die Umbildung dieser Ansicht vollzog sich langsam unter dem Zwange der Eindrücke, die ich von den Gestaltungen des Tragischen in der Dichtkunst erhielt. Besonders moderne Dichtungen

---

[1]) Es ist daher begreiflich, daß ein Ästhetiker metaphysischer Art wie Drews, der Anhänger Hartmanns, das Grundübel meiner Ästhetik in ihrer durchweg psychologischen Grundlegung sieht (Preußische Jahrbücher, Bd. 123, S. 49 ff.). Umgekehrt findet Anna Tumarkin, die alle normative Ästhetik ablehnt, daß bei mir das Psychologische nicht genug zur Geltung gebracht sei (Archiv für systematische Philosophie, Bd. 11, S. 377 ff.).

waren es, durch die festgewurzelte Überzeugungen in mir ins Wanken kamen und sich so ein teilweise ermäßigtes, teilweise gesteigertes, vor allem aber ein ausgeweitetes und freier bewegliches Bild vom Tragischen herausgestaltete. Es dauerte lange, bis ich mich entschloß, die Schuld und die Erhebung als zwei unentbehrliche Bestandstücke des Tragischen aufzugeben und sie nur als wichtige artbildende Merkmale innerhalb der Gattung des Tragischen anzuerkennen. Noch mein Buch über Grillparzer (1888) steht in dieser Hinsicht auf dem alten Boden. Dagegen zeigt schon die erste Auflage meiner »Ästhetik des Tragischen« (1897) das volle Eingedrungensein der von dem Verkehr mit der Dichtkunst ausgegangenen Anregungen und Aufforderungen in die Theorie vom Tragischen. Alle schulmäßigen Einengungen, alle gemeinplatzähnlichen Verschönerungen des Tragischen sind beseitigt; vor allem aber ist die Theorie des Tragischen beweglicher, in sich unterschiedener, reicher an Ausgestaltungsmöglichkeiten geworden. Indem ich den tragischen Charakteren und Schicksalen nachging, wie sie von den Dichtern, und zwar nicht nur von den »klassischen«, aufgefaßt und durchgeführt werden, ward es mir klar, daß man der Fülle des Tragischen nicht gerecht werde, wenn man, wie dies gewöhnlich geschieht, ein *einziges* Nebeneinander oder eine *einzige* Stufenreihe tragischer Typen annimmt; sondern daß es geboten sei, das Tragische nach *mehreren* Richtungen zu gliedern, unter *mehreren* Gesichtspunkten in Typen auseinandergehen zu lassen. Wenn ich das Tragische des Willens und der Innerlichkeit, das Tragische des äußeren und des inneren Kampfes, die schuldfreie und die schuldvolle, die befreiende und die niederdrückende Tragik, die Tragik der organischen und der zufälligen, der typisch- und der individuell-menschlichen Art unterscheide, so sind dies allein schon (um von anderen Gliederungen hier zu schweigen) sechs Gegensatzpaare tragischer Typen, die sich unter sechs verschiedenen Gesichtspunkten aus dem Tragischen herausgliedern. Man mag hierin einen Vorzug oder, wie einzelne Kritiker meinen, einen Mangel an meiner Auffassung erblicken: jedenfalls ist mein ausführliches Eingehen auf die Typen des Tragischen aus dem Interesse hervorgegangen, in die Masse der mir aus den Dichtungen entgegenströmenden Gestaltenfülle des Tragischen Ordnung und Zusammenhang hineinzubringen. Wenn ich sehe, wie allzu einfach, ja oft geradezu kindlich in vielen literaturgeschichtlichen Darstellungen die Tragik dieses oder jenes Dichters charakterisiert wird, und wie solche Darstellungen in der Regel das von der Ästhetik auf diesem Gebiete Geleistete einfach beiseite liegen lassen, so dünkt es mich, daß es solchen Verfassern höchst förderlich wäre, wenn sie sich aus meinen Darlegungen darüber belehren ließen, welcherlei Ge-

sichtspunkte ins Auge zu fassen seien, wenn die Tragik eines Dichters in ihrer Eigenart gekennzeichnet werden soll.

Wie es nach Gegenstand und Zweck nicht anders zu erwarten ist, zeigt in dem »System der Ästhetik« das Psychologische eine beträchtlich zusammenhängendere, strengere Gestalt. Nichtsdestoweniger soll der Leser, dies war wenigstens meine Absicht, auch hier bei jedem Schritte spüren, daß die Untersuchungen vorzugsweise aus dem Bestreben hervorgegangen sind, meine mir in vielfältigem Verkehr mit der Kunst zu teil gewordenen Erfahrungen zu ordnen und zu deuten [1]). Soll ich ein Beispiel für die andere, von mir als gleichberechtigt anerkannte ästhetische Forschungsweise aus der Gegenwart nennen, so drängt sich mir vor allem die »Grundlegung der Ästhetik« von Theodor Lipps auf. Beide Werke stehen, so scheint es mir, zueinander in dem Verhältnis förderlicher Ergänzung. Lipps hat überwiegend die einfachsten ästhetischen Gestaltungen und Verhältnisse vor Augen und übt an ihnen eindringende psychologische Analyse. Ich dagegen suche zu den ästhetischen Grundfunktionen vorzugsweise dadurch zu gelangen, daß ich von den vollen Wirkungen der Kunstwerke ausgehe. Lipps führt den Leser unmittelbar und ohne weiteres in die Psychologie des Ästhetischen hinein; er macht es dem Leser gleichsam vor, wie die grundlegenden ästhetischen Funktionen entstehen, und überläßt es dem Leser, das so in ihm Entstandene als gleichbedeutend mit den durch die Kunst hervorgerufenen Eindrücken zu erkennen. Auch ich lasse die ästhetischen Vorgänge dadurch dem Leser hervorgehen, daß ich Bestandstück um Bestandstück vorführe und zergliedere; allein zugleich suche ich dazu beizutragen, daß dem Leser das Gefühl entstehe, daß diese Bestandstücke nur durch Herauslösung aus dem vollen ästhetischen Erleben der Natur und noch mehr der Kunst gewonnen wurden. Und so sind denn zur Unterstützung des Lesers in dieser Richtung von mir in das Buch Beispiele in reicher Fülle hineingearbeitet worden.

2.

Ich erinnere mich lebhaft, wie sehr ich in meiner Jugend, als ich mit Spinoza und den deutschen nachkantischen Metaphysikern Bekanntschaft machte, von Einheitsbegeisterung erfaßt wurde. Jeder Dualismus erschien mir als ein Makel. Jedes Nebeneinander von

[1]) Es ist mir noch selten ein so törichtes Urteil vorgekommen, wie das in der Zeitschrift »Die Nation« von einem gewissen Ransohoff über meine Ästhetik abgegebene. Hiernach zeigt mein Buch langweiligen Kollegheftstil, breiten, nüchternen Allerweltstil! Wem für ein Buch jedes Verständnis abgeht, der sollte es auch zu rezensieren sich nicht erdreisten.

Wesenheiten, Grundkräften, Grundtätigkeiten, Prinzipien müsse, so schien es mir, in die stufenmäßige Entwickelung einer Einheit aufgelöst werden. Und nur so weit sei jede Wissenschaft wahrhaft wissenschaftlicher Art, als es ihr gelungen sei, die Mannigfaltigkeit der Ursprünge und Elemente zu beseitigen und das Viele aus dem Einen zu verstehen.

Erst langsam gelangte ich dazu, das Übertriebene solchen Einheitsglaubens und Einheitsstrebens einzusehen und Berechtigtes und Unberechtigtes darin zu scheiden. Auf welchen Gebieten der Philosophie ich mich auch zu dauernder Arbeit festsetzte, überall ergab sich mir, daß der Gedanke einer ursprünglichen Mannigfaltigkeit, in dem einen oder anderen Sinne, unabweislich sei, ja daß die Wissenschaft ihr nächstes Bemühen auf die Herausarbeitung des aufeinander nicht zurückführbaren, einander nebengeordneten Mannigfaltigen zu richten habe. Das Eine, das sich zum Mannigfaltigen entwickelt, rückte mir teils in immer weitere, unfaßbarere Ferne, teils erschien es mir als ein geradezu abzuweisender Gedanke.

In der Metaphysik freilich wird der Einheitsdrang stets die Haupttriebfeder bleiben. Eine Zweiheit oder Vielheit von Wesenheiten oder Ursprüngen als das schlechtweg Erste, als das wahrhaft zu Grunde Liegende anzunehmen, würde die härteste Zumutung für das Denken bedeuten. Aber zu einem deutlichen Vorstellen dieses Ureinen, geschweige denn zu einem Herleiten des Vielen aus ihm wird es der menschliche Verstand nie bringen; der Gedanke des Ureinen ist ein unabweisliches, aber unausdenkbares »Postulat«.

Ganz anders verhält es sich hinsichtlich der Einheit in Erkenntnistheorie, Psychologie und Ästhetik. Von anderen Wissenschaften sehe ich hier ab, da ich nur Wissenschaften heranziehen will, auf deren Gebiet ich eingehend gearbeitet habe. Was die Erkenntnistheorie betrifft, so stieß ich hier auf einen Dualismus, den ich auch heute noch für ein Letztes in erkenntnistheoretischer Hinsicht halte. So sehr man auch metaphysisch auf Einheit dringen mag: für die erkenntnistheoretische Fragestellung und Untersuchung besteht ein Dualismus unausgleichbarer Art: der Gegensatz des eigenen Bewußtseins und des Transsubjektiven. Das ganze Gelingen der Erkenntnistheorie hängt nach meiner Überzeugung davon ab, daß dieser Gegensatz in seiner Reinheit und Schärfe zu Grunde gelegt wird. Und auf dieser Grundlage ergeben sich zwei Gewißheitsprinzipien, die gleichfalls im Verhältnis gänzlicher Andersartigkeit zueinander stehen: die Selbstgewißheit des Bewußtseins oder die reine Erfahrung auf der einen, die Notwendigkeit des Denkens auf der anderen Seite. Diese beiden Gewißheitsprinzipien sind zwar aufeinander angewiesen, zum Zusammen-

wirken bestimmt; aber trotzdem bleiben sie zwei gänzlich verschiedene Gewißheitstypen.

Und in der Psychologie kam ich, je länger ich mich mit ihr beschäftigte, um so mehr zu der Überzeugung, daß die Zergliederung der Bewußtseinsvorgänge zu einer reichen Anzahl ursprünglicher, weder auseinander noch auch aus einer tieferen Einheit ableitbarer einfacher Bewußtseinsfunktionen führe. Während der — ich weiß nicht ob allzu stumpfe oder überscharfe — Blick der meisten Psychologen qualitative Unterschiede entweder überhaupt nicht oder nur als scheinbare Unterschiede zugibt, sehe ich im Seelenleben das Reich der qualitativ unterschiedenen Funktionen. Wahre Wunder an qualitativer Eigenart scheinen sich mir in den Grundäußerungen des Bewußtseins zu offenbaren. Ich muß lächeln, wenn ich das Bemühen der Psychologen wahrnehme, durch Herabdrückung und Vereinerleiung der qualitativen Unterschiede die verschiedenen Äußerungen des Seelenlebens aus einer einzigen oder aus ganz wenigen Grundfunktionen hervorzuzaubern. Ich sehe nicht ein, warum das Ideal der empirischen Psychologie in einer unduldsamen Haltung gegen eine Vielheit ursprünglich verschiedener, qualitativ eigenartiger Grundfunktionen, in einer Zurückführung der seelischen Betätigungen auf eine einzige Grundfunktion oder auf eine ganz geringe Zahl solcher bestehen solle. Das Ideal einer Wissenschaft muß sich doch nach der Beschaffenheit des zu Grunde liegenden Erfahrungsbestandes und dem, was hiernach logisch geboten und ausführbar ist, richten. Die Einheit des Seelenlebens erkenne ich durchaus an; nur finde ich sie nicht in der Einheit einer Grundfunktion. Seine Einheit liegt, so scheint mir, nach zwiefacher Richtung: einmal besteht sie insofern, als die verschiedenen nebengeordneten Bewußtseinsfunktionen in zweckvoller Weise ineinander greifen, sich zum Erzeugen wertvoller Gesamtäußerungen miteinander vereinigen, und dann insofern ihnen eine metaphysische Einheit — mag man diese nun als reines Ich, als Seelenenergie oder sonstwie bezeichnen — zu Grunde liegt. Diese zweite Frage gehört in die Metaphysik der Psychologie, mit jener ersten aber wird sich die empirische Psychologie zu beschäftigen haben.

Ähnlich erging es mir mit der Ästhetik: auch hier halte ich einen Pluralismus in den Grundprinzipien für unausweichlich. Als ich vor 16 Jahren in Würzburg daran ging, zum ersten Mal eine vierstündige Vorlesung über Ästhetik zu halten, und als ich auf diesen Anstoß hin in zusammenhängenderer Weise ästhetische Selbstbesinnung zu üben, strengere Ordnung in meine ästhetischen Gedanken zu bringen begann, kam es mir hauptsächlich darauf an, den ästhetischen Eindruck zu beschreiben und zu zergliedern. Und es war mein Vorsatz, unbe-

fangen und ungezwungen, unbeirrt durch Theorien und Systeme, zu verfahren. Dabei ergab sich mir nun an dem ästhetischen Eindruck eine ganze Reihe von Grundzügen, die mir im Verhältnis der Nebenordnung zu stehen schienen. Ich gestehe gern, daß der ästhetische Eindruck, wie ich ihn damals beschrieb, ein allzu loses Zusammen darstellte und etwas von der Natur eines Aggregates an sich trug. Doch wenn ich zurückblicke, scheint mir dieser Mangel meiner damaligen ästhetischen Gedanken doch auch sein Gutes an sich gehabt zu haben: gerade in dem loseren Verhältnis, in dem die einzelnen Glieder der von mir versuchten ästhetischen Grundlegung zueinander standen, lag für mein Gefühl eine gewisse Gewähr für das Natürliche und Ungezwungene meiner Auffassung. Erst allmählich traten mir die Seiten des ästhetischen Eindrucks in eine mehr organische, zweckvolle Wechselwirkung. Auch schieden einige Seiten aus, weil sie einer genaueren Einsicht zufolge ihre Ebenbürtigkeit einbüßten und zu abgeleiteten Zügen herabsanken. So blieben mir vier gegeneinander selbständige Ursprünge des Ästhetischen übrig. Aus vier verschiedenen Stellen des Seelenlebens gleichsam fließt das eigentümlich Ästhetische zusammen. Und entsprechend diesen vier psychologischen Ursprüngen legt sich das Ästhetische in vier Grundnormen auseinander. Das »System der Ästhetik« ist von dem Gedanken beherrscht, daß das Ästhetische seine Einheit nicht etwa in der Richtung seines psychologischen Ursprunges, sondern in der Richtung seines Zweckes und Wertes habe. Durch das Zusammenwirken der vier ästhetischen Grundnormen ergibt sich ein eigenartiger menschlicher Wert, ein organisch in sich zusammenhängendes Gut: eben das Reich des Ästhetischen, des Schönen, der Kunst. Worin ich die vier ästhetischen Ursprünge und Grundnormen sehe, dafür muß ich den Leser auf mein Buch verweisen.

Das Reich des Ästhetischen scheint mir, wenn ich so sagen darf, föderativer eingerichtet zu sein als das Reich des Sittlichen. Das Sittliche erhält sein Gepräge in beherrschender Weise von dem Bewußtsein des Sollens, von der unvergleichlichen Gewißheit der moralischen Notwendigkeit. Mag das Sittliche sich noch so vielfältig und frei gestalten: es wurzelt schließlich in der eigentümlichen und unableitbaren Gewißheit vom Sollen.

Man darf sich darüber wundern, daß die beiden Reiche eine so verschiedene Verfassung zeigen, und es ist nur in der Ordnung, wenn man nach den Ursachen dieser Verschiedenheit forscht. Aber ich halte es für unerlaubt, daraus, daß im Reiche des Sittlichen eine straffere Einheit herrscht, folgern zu wollen, daß im Ästhetischen jene Nebenordnung nicht möglich oder doch nicht wahrscheinlich sei. Warum

soll denn ein Wertgebiet so wie das andere organisiert sein? Auf dem Wertgebiet der Erkenntnis besteht ja wiederum ein anderes Verhältnis von Einheit und Vielheit. Hier liegt, wie ich schon vorhin angedeutet habe, ein strenger Dualismus vor. Das Erkennen ist ein Ergebnis aus zwei getrennten Quellen: aus der Selbstgewißheit des Bewußtseins und aus der Denkgewißheit, oder anders ausgedrückt: aus dem reinen Erfahren und aus dem logischen Verknüpfen. Die Einheit besteht nur in dem Zusammenwirken beider Funktionen. Es erscheint mir daher so verkehrt wie möglich, an irgend ein Wertgebiet mit der Forderung oder auch nur Erwartung einer einzigen psychologischen Quelle oder einer einzigen Grundnorm heranzutreten.

Auch abgesehen übrigens von den vier Grundnormen erscheint meine Theorie manchen Kritikern als zu wenig einfach und einheitlich. Ich habe nun einmal das Schicksal, daß, je länger ich einem Gegenstande mein Nachdenken zuwende, ich in der Regel um so mehr Schwierigkeiten, Fraglichkeiten und Verwickelungen an ihm finde. Ich könnte manchmal die Köpfe beneiden, denen sich in ihren Untersuchungen alles elegant und bequem vereinfacht. Besonders die vielen Arten und Schattierungen, die ich an den ästhetischen Gefühlen, der ästhetischen Illusion und der ästhetischen Lust unterscheide, erwecken manchem Kritiker von vornherein ein Vorurteil gegen meine Auffassung[1]). Es müßte, so meinen sie, sich im ästhetischen Genießen alles viel schlichter und regelmäßiger verhalten. Mir will im Gegenteil scheinen, daß, da in der menschlichen Seele alles ineinander fließt und blitzt, das ästhetische Genießen eine höchst verwickelte und vielfarbige Natur zeigen muß, und daß es kein Wunder ist, wenn Illusion und Lust an zahlreichen Seiten dieses Vorgangs entspringen und die ästhetischen Gefühle höchst mannigfaltige Formen aufweisen.

Dazu kommt noch etwas Anderes. Ich bemühe mich stets, auch aus den einseitigen und selbst aus den in der Hauptsache verfehlten Theorien einen richtigen Kern, einen Wahrheitsertrag herauszuheben und in meine eigene Auffassung hineinzuverarbeiten. Und ich erblicke hierin eine der besten Nachwirkungen meines Hindurchgehens durch die Hegelsche Philosophie. Da gibt es nun Kritiker, denen solche organische und synthetische Verwertung des in anderen Theorien enthaltenen Wahrheitskernes im Dienste einer selbständigen Grundauffassung als Zeichen von Unoriginalität, als Eklektizismus erscheint. Es ist ihnen nur wohl, wenn sie eine in wenigen Sätzen erschöpfbare, magere und grobe Ästhetik vor sich sehen. Eine Ästhetik, in der die

[1]) So erblickt mein Kritiker (Drng.) im Literarischen Zentralblatt (1905, Nr. 41) in meiner Theorie der ästhetischen Lust »Kompliziertheit bei fehlender Einheit« und hält dies für das »Hauptzeichen«, daß die Theorie »nicht einwandfrei ist«.

Gesichtspunkte reichlich strömen, in der es fein und biegsam, nachgiebig gegenüber der Vielseitigkeit und Vielgestaltigkeit der ästhetischen Erscheinungen zugeht, verschafft ihnen Unbehagen. Sie verstehen nicht, daß etwas zart und zugleich scharf, fein und leise und dennoch bestimmt, vielseitig und dennoch entschieden sein könne. Und so wird denn auch meine Ästhetik von solchen Kritikern als schwankend, unklar, haltlos abgelehnt [1]).

3.

Je mehr ich mich in die Zergliederung des künstlerischen Genießens vertiefte, um so klarer wurde mir, daß die Ästhetik des künstlerischen Genießens im Grunde auf ein Ideal ihr Augenmerk zu lenken habe. Ich meine dies so: was sich in den wirklichen Vorgängen des ästhetischen Anschauens, Aufnehmens, Genießens Reifstes, Reinstes, Vollentwickeltes findet, das sucht die Ästhetik zusammenzunehmen und zu einem Gesamtvorgang zu vereinigen.

Gerät hiermit aber die Ästhetik des künstlerischen Genießens nicht völlig auf den Boden des Ideals, also des Unwirklichen, derart, daß sie nicht mehr den Anspruch erheben dürfte, seelisch Wirkliches zu beschreiben und zu zergliedern? Steht sie dann noch auf festem psychologischen Grunde? In der Tat, wenn man die Fülle an seelischen Funktionen und an Beziehungen von solchen überblickt, die in dem ästhetischen Anschauen und Genießen gemäß der in meinem »System der Ästhetik« gegebenen Zergliederung in Bewegung gesetzt sein sollen, so kann man zweifeln, ob eine derartige fein verwickelte Leistung überhaupt im Umkreis der Fähigkeiten des menschlichen Bewußtseins liege.

Mancherlei ist zu bedenken. Erstlich stelle man sich vor, wie überaus oft das ästhetische Aufnehmen oberflächlicher Art ist und das Verlangen nach stimmungsvollem Verweilen, nach stiller Versenkung auch nicht spurweise aufkommt. Man begnügt sich mit flüchtigem Kennenlernen, man möchte so rasch wie möglich fertig werden. Mehr als jede andere Kunst hat hierunter die erzählende Dichtung zu leiden. Ich glaube, daß Erzählungen, Novellen, Romane nur selten mit künstlerischer Sammlung gelesen werden. Das Weiterhasten von Seite zu Seite läßt höchstens hier und da etwas von künstlerischer Wirkung aufkommen. Etwas günstiger steht es hierin mit dem Drama. Beim Schauen eines Bühnenvorganges ist so etwas wie das flüchtige Darüberhineilen beim Lesen eines Romanes naturgemäß ausgeschlossen. Überhaupt ist der Bühnenvorgang geeignet, Aufmerksamkeit und

[1]) Typisch hierfür ist die Besprechung, die mir Konrad Lange in den »Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur« (1905, 5. Heft, S. 115 ff.) hat zu teil werden lassen.

Sammlung schärfer und dauernder zu erhalten als das Lesen eines Buches nach dem Essen, vor dem Einschlafen, mitten in den Zerstreuungen des Tages. Auch beim Besuch von Gemäldesammlungen steht der ästhetische Genuß unter ungünstigen Bedingungen. Das Hinundhereilen des Blickes von einem Bilde zum anderen, das Erledigenwollen eines Saales nach dem anderen, das Zerstreutwerden durch andere Besucher sind Einflüsse höchst störender Art. Allen solchen äußerst kümmerlichen Formen des ästhetischen Schauens und Genießens steht das von mir in dem »System der Ästhetik« gegebene Bild als ein weit entferntes Ideal gegenüber.

Sodann ist an die massenhaften stofflichen Verunreinigungen der ästhetischen Stimmung zu denken. Befriedigung der Neugier und Wißbegier, des Bedürfnisses nach Zerstreuung, Spannung, Aufregung und Kitzel und mannigfacher anderer Interessen und Gelüste mischt sich in den verschiedensten Graden und Verbindungen in die ästhetische Stimmung ein. Besonders die dargestellten Gegenstände sind es, die nach verschiedenen Richtungen hin Begehren und Wollen erregen und die ästhetische Haltung des Bewußtseins stören und zerstören. Daher kommt es, daß Tonwerken gegenüber reines ästhetisches Genießen am öftesten zu finden ist. Die Tonkunst ist die am meisten gegenstandslose Kunst. Hier können daher widerästhetische Einflüsse, die von Gegenständen ausgehen, am wenigsten entstehen. Dieses widerästhetische Haften und Kleben an den Gegenständen ist bis in die Kreise der höchsten Bildung hinauf überaus weit verbreitet. Es gibt eine Menge geistig hochbedeutender Menschen, die einer rein künstlerischen Stellung zu den dargestellten Gegenständen kaum fähig sind. In vielen Fällen läßt der einseitig entwickelte Nützlichkeitssinn des Praktikers ein rein künstlerisches Schauen und Genießen nicht aufkommen. Andere Male ist es die wissenschaftliche und gelehrte Art des Arbeitens, die so einseitig den Geist beherrscht, daß es ihm unverständlich wird, was es heißt, sich ästhetisch einem Gegenstande hingeben. Es braucht kaum hervorgehoben zu werden, daß die Ästhetik ihr Ziel nicht darin erblicken kann, diese Trübungen und Untergrabungen des ästhetischen Genießens zu zergliedern.

Aber auch im Vergleiche zu den durch Gewohnheit entspringenden Abschwächungen und Abstumpfungen faßt die Ästhetik ein Ideal ins Auge. Man kann es schwer beklagen, aber es ist nun einmal so: selbst das erhabenste Kunstwerk, selbst die entzückendste Landschaft, immer und immer wieder betrachtet, lassen die Quellen unseres künstlerischen Fühlens lange nicht mehr so frisch und voll fließen wie bei dem Schauen in der ersten Zeit. Man muß längere Pausen eintreten lassen, wenn man wieder einen vollentwickelten Eindruck erhalten

will. Man muß die Bilder an den Wänden seines Zimmers zuweilen wechseln, wenn starke Eindrücke von ihnen auf uns ausgehen sollen. Auf solches durch Gewohnheit matt gewordenes ästhetisches Betrachten passen die Beschreibungen, die ich in dem »System der Ästhetik« gebe, natürlich nicht, oder doch nur zum Teil.

Im Gegensatze zu diesen und ähnlichen Verflachungen, Verunreinigungen und Abstumpfungen des ästhetischen Genießens faßt das »System der Ästhetik« ein Verhalten ins Auge, das sich mit gesammeltem und hingegebenem Geiste, mit Freude an der vollen Entwickelung unserer ästhetischen Bedürfnisse und vor allem auch mit Muße und Verweilen vollzieht. Mir stand ein Mensch vor Augen, der, wenn ich so sagen darf, sein ästhetisches Selbst zu allseitigem Ausdruck bringt.

Aber auch das vollentwickelte, auf der Höhe stehende ästhetische Verhalten nimmt, ich will nicht sagen: immer, aber doch in der Regel an gewissen menschlichen Unvollkommenheiten teil. Die leidige Enge des menschlichen Bewußtseins bringt es häufig mit sich, daß die verschiedenen Seiten, die zur Vollkommenheit des ästhetischen Aktes gehören, mehr oder weniger in der Form des Nacheinander vollzogen werden, statt sich zu gleicher Zeit zu verwirklichen. Den Werken der bildenden Kunst gegenüber ist diese Ersetzung des Zugleichseins durch das Nacheinander am leichtesten und unschädlichsten herstellbar. Es läßt sich dies am einfachsten an den vier ästhetischen Grundnormen verdeutlichen. Bei längerer Versenkung in ein Gemälde kann es geschehen, daß mir während der Betrachtung abwechselnd die anschauliche Herausarbeitung des seelischen Gehaltes, das Bedeutsame und Sinnvolle des Gehaltes, die durchsichtige einheitliche Gliederung des dargestellten Gegenstandes und die Entlastung von allen stofflichen Beschwerungen zu besonders nachdrücklichem Bewußtsein kommen. Indem sich mir die eine Seite besonders lebhaft aufdrängt, treten die anderen Seiten zurück. Die Befriedigung der verschiedenen Normen findet nicht streng zugleich, sondern unter Zuhilfenahme des Nacheinander statt. Beim Lesen einer Dichtung vollzieht sich die Ersetzung des Zugleichstattfindens durch das Nacheinander in anderer Weise. Sind mir an einer Stelle des Gelesenen die verschiedenen Seiten ihres ästhetischen Wertes nicht vollständig in das Bewußtsein getreten, so bleibe ich etwa stehen, lese die Stelle noch einmal oder lasse sie doch in der Erinnerung nochmals an mir vorübergehen und hole so im Rückblick die versäumten ästhetischen Werte nach. Aber auch ohne im Lesen längeren Halt zu machen, ist das Bewußtsein beständig mehr oder weniger in rückblickender, vergleichender, zusammenfassender Weise ästhetisch tätig und ergänzt und vervoll-

ständigt auf diesem Wege den ästhetischen Eindruck der vorausgegangenen Stellen. Auch das Zurückrufen und Überschauen nach abgebrochenem und beendigtem Lesen gehört hierher. Was zugleich mit dem Aufnehmen der gelesenen Stellen vom Bewußtsein nicht geleistet werden konnte, wird nachträglich unter Zuhilfenahme der Reproduktion hinzugefügt. In viel eingeschränkterem Maße natürlich findet dieses Ergänzen und Vervollständigen dort statt, wo ich Dichtungen vorgelesen erhalte, ebenso den Bühnendarbietungen gegenüber und beim Anhören von Musik. Denn hier fällt das willkürliche Haltmachen und das nochmalige Vornehmen der nicht genügend aufgefaßten Stelle weg.

Auch auf dieses Auseinanderziehen in der Zeit, auf diese Ersetzung des Zugleichvollziehens durch das Nacheinander nimmt das Gesamtbild, das ich im »System der Ästhetik« von dem ästhetischen Betrachten und Genießen entwerfe, nicht ausdrücklich Rücksicht. Ich legte mir dort einfach die Frage vor: was hat das Bewußtsein alles zu leisten, wenn es einem Gegenstande vollkommen ästhetisch gerecht werden will? Es ist von vornherein zugegeben, daß manches von dem, was die dortige Darstellung in das Gesamtbild des ästhetischen Betrachtens einfach als Erfordernis einreiht, häufig infolge der Enge des menschlichen Bewußtseins in der Weise des Nacheinanders geleistet wird. Ich habe übrigens diesen Gesichtspunkt, unter den die Beschreibung und Zergliederung des ästhetischen Genießens zu rücken ist, am Schlusse des ersten Bandes nachdrücklich ausgesprochen.

Auch diesen durch die Enge des menschlichen Bewußtseins gegebenen Unvollkommenheiten steht das im »System der Ästhetik« entworfene Gesamtbild als Idealfall gegenüber. Aber hier handelt es sich nicht, wie vorhin, um eine weite Kluft. Vielmehr kann auch dort, wo der gekennzeichnete Ersatz stattfindet, das ästhetische Verhalten auf der Höhe stehen und den ästhetischen Anforderungen allseitig entsprechen. Nur geschieht dieses Entsprechen nicht geradezu, sondern durch Zuhilfenahme des Nacheinander oder — psychologisch ausgedrückt — der ergänzenden Reproduktion.

4.

Wer ästhetische Untersuchungen führt, wird leicht die Erfahrung machen, daß die ästhetische Betrachtungsweise mit der kulturphilosophischen in einen gewissen Widerstreit zu geraten droht.

Zunächst muß der Ästhetiker naturgemäß bestrebt sein, das Ästhetische von seinen inneren Bedingungen aus zu seinem vollen Rechte zu bringen, es aus seinem eigensten Lebenselemente heraus sich in aller Weite und Freiheit entfalten zu lassen. Er wird daher darauf

bedacht sein, das Ästhetische gegen alle Einengungen, gegen alle Zumutung fremder Maßstäbe und äußerlicher Autoritäten sicherzustellen, ihm insbesondere gegenüber den ihm im Namen der Moral und Religion auferlegten Verboten seine Selbständigkeit und Freiheit zu wahren. Das Schöne und die Kunst stehen dem Ästhetiker als ein eigentümliches, selbständiges menschliches Gut vor Augen, das aus seinen eigenen Lebensbedingungen herauszuwachsen das innere Recht hat. Diese Überzeugung ist die Lebensluft für die gesamte Ästhetik; vor allem aber die grundlegenden Untersuchungen müssen in diesem Geiste wurzeln. Wer diesem Grundgedanken untreu wird, bringt das Ästhetische unter die Botmäßigkeit einer fremden Macht. Diese Macht kann ebensosehr in braver, tüchtiger Durchschnitts- als in freigeisterischer Herrenmoral, ebensosehr in staatserhaltender als umstürzlerischer Politik, ebensosehr in einer optimistischen als in einer pessimistischen Lebensanschauung bestehen. Kurz, die verschiedensten Formen kann die Botmäßigkeit annehmen, unter die man das Ästhetische bringt.

Daneben aber macht sich für den Ästhetiker doch auch ein anderer Gesichtspunkt geltend. Ich will ihn kurz den *kulturgeschichtlich-ästhetischen* nennen, während jener erste der *immanent-ästhetische* heißen mag. Und es wird vielleicht im Fortschritt seines Arbeitens geschehen, daß sich dem Ästhetiker der kulturgeschichtliche Gesichtspunkt immer mehr in seiner Berechtigung aufdrängt. Ich wenigstens muß gestehen, daß es mir so ergeht. Nachdem ich im ersten Bande meines »Systems« das Ästhetische aus seinen eigentümlichen Quellen heraus sich entfalten habe lassen, erscheint es mir nun umso nötiger, auch die andere Seite zur Sprache zu bringen. Das Ästhetische ist ein menschliches Gut neben anderen Gütern, und nur durch das einander ergänzende und einschränkende Zusammenwirken der verschiedenen großen Wertgebiete der Menschheit entsteht die Kultur. Nichts berechtigt den Künstler, sich so zu gebärden, als ob das Schöne und die Kunst allein in der Welt wären oder doch sich um alles andere nicht zu bekümmern brauchten. Der Künstler ist gerade so Glied der großen Kulturgemeinschaft wie der Staatsmann, der Gelehrte, der Erzieher, der Seelsorger, der Arzt. Er hat sich wie diese nach dem zu richten, was für die Kultur heilvoll ist; er hat sich Hand in Hand mit den auf den anderen Wertgebieten vorhandenen Bewegungen an der großen Selbstdurchgeistigungsarbeit der Menschheit zu beteiligen. Der Künstler soll nach Zusammenschluß mit den führenden Geistern auf den übrigen Lebensgebieten trachten.

Es ist teils Überhebung, teils Gedankenlosigkeit, wenn der Künstler glaubt, die Kunst brauche nach dem, was die Menschheit zu veredeln und zu verwüsten, zu beglücken oder jämmerlich zu stimmen, dem

Bleibenden oder Nichtigen zuzuwenden geeignet ist, einfach nicht zu fragen; die Kultur müsse sich alle Einfälle des technisch gewandten Künstlers gefallen lassen. Und mir will nach vielen Wahrnehmungen, die ich mache, scheinen, als ob es in unserer Zeit fast nötiger wäre, dem in der Künstlerschaft weit verbreiteten Wahn schrankenloser Willkür entgegenzutreten und die Kunst auf ihren Zusammenhang mit den übrigen Kulturwerten hinzuweisen, als die Freiheit der Kunst vor unrechtmäßigen Eingriffen zu schützen. Es pflegt sich in weiten Kreisen ein Geschrei über Rückschritt, Kunstunverstand, Muckertum zu erheben, wenn jemand von der Kunst Mitarbeit an dem, was gut und edel ist, verlangt. Hat der Künstler in technischen Dingen einen pikanten Einfall gehabt, weiß er eine technische Laune geistreich durchzuführen, so fällt es ihm gewöhnlich auch nicht von ferne ein, nach irgend welchen Zusammenhängen mit den gehaltvollen Werten des Lebens und der Kultur zu fragen; er hält sich ohne weiteres für berechtigt, seine Sächelchen dem Publikum mit dem Anspruch vorzuführen, daß dieses darin heilige Kunstoffenbarungen verehre.

Am betrübendsten aber ist die Wahrnehmung, daß es, besonders in der erzählenden und dramatischen Literatur, viele Talente gibt, die sich nicht das mindeste Gewissen daraus machen, die Seelen zu verunreinigen, zur Lust an allen Arten der Zuchtlosigkeit zu reizen, die Herzensreinheit als eine Torheit zu verspotten, alle Bande des Guten zu lockern, der Jugend das Recht auf das Tierische zu predigen. Es ist, als ob diesen Schriftstellern das Gefühl der Verantwortlichkeit für ihr eigenes Tun, das Bewußtsein der Zugehörigkeit zur Kultur, völlig abhanden gekommen wären. Ich glaube, daß der Schaden, der der Kunstentwickelung durch törichte Polizeiverbote erwächst, geradezu verschwindet im Vergleich mit den ungeheuren sittlichen Verwüstungen, die durch eine wahre Flut literarischer Erzeugnisse, in denen der Geist der Nichtsnutzigkeit herrscht, die aber doch als zur Kunst gehörig betrachtet sein wollen, herbeigeführt werden.

Man darf nun nicht glauben, daß die immanent-ästhetische und die kulturgeschichtlich-ästhetische Betrachtungsweise einander berührungslos oder gar feindselig gegenüberstehen. Einerseits ist zu beachten, daß schon durch die immanent-ästhetische Betrachtung die Kunst in Beziehung zu den Werten der Kultur gebracht wird. Darf ich mich auf meine eigene Grundlegung der Ästhetik berufen, so ist es besonders die zweite und die dritte Grundnorm, wodurch sich die Kunst zu bestimmter Stellungnahme gegenüber der Kultur aufgefordert fühlen muß. Die Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen weist die Kunst geradezu darauf hin, dem, was in der Kultur mit dem Gewicht einer Strömung auftritt, Ausdruck zu geben. Und auch die

dritte Norm: die Norm der Willens- und Stofflosigkeit führt unmittelbar auf Folgerungen hinsichtlich der Stellung zur Kultur hin. Denn auf Grund dieser Norm scheidet sich die Kunst sowohl von allem ab, was in der Kultur Verstandes- und Willensarbeit ist, als auch von jenen oberflächlichen Werten, die in Befriedigung der Genußgier bestehen. So ist also der Künstler schon rein dadurch, daß er auf Grund der immanent-ästhetischen Bedingungen schafft, zu den Kulturgestaltungen, teils bejahend, teils abwehrend, in Beziehung gebracht.

Anderseits aber ist zu bedenken, daß der kulturgeschichtlich-ästhetische Gesichtspunkt nicht etwa darin besteht, daß der Entwickelung der Kunst im Namen der Moral, des Staates, der Religion, der Erziehung oder sonst einer Kulturmacht drohend, befehlend, verbietend Weisungen erteilt würden. Die kulturgeschichtliche Betrachtung hat vielmehr folgende zwei Aufgaben. Einmal hat sie das Idealbild des vom Geiste der Kultur umfassend, tief und fein durchdrungenen Künstlers, des Künstlers, der das Reinkünstlerische und das kulturgeschichtlich Wertvolle freiwillig und wie selbstverständlich in Einklang setzt, zu entwerfen. Für einen solchen Künstler sind die Kulturwerte keine außerästhetischen Maßstäbe. Er wurzelt und lebt als Künstler derart in den hohen Menschheitsgütern, daß, indem er im Sinne rein künstlerischer Antriebe und Ziele schafft, damit zugleich Schöpfungen von wertvollem Kulturgehalte hervorgehen. Ich habe in der Zeitschrift »Die Zeit« (1902, Nr. 408 und 409) in dem Aufsatz »Kunst, Moral, Kultur« dieses Idealbild des Künstlers näher auszuführen versucht.

Sodann aber darf sich die kulturgeschichtliche Betrachtung nicht verhehlen, daß selbst die Annäherung an dieses Ideal von Künstler in Wirklichkeit nur selten vorkommt. Wie der Gang der Kunstentwickelung nun einmal ist, kommt es überaus häufig zu Gefährdungen von Kulturgütern durch künstlerische Strömungen. Ja es muß die Möglichkeit zugegeben werden, daß sich Kunstströmungen entwickeln, denen vom rein ästhetischen Standpunkte aus nichts vorzuwerfen ist, und die dennoch kulturgeschichtlich als nicht wünschenswert oder gar als unheilvoll erscheinen. In solchen Fällen liegt ein Widerstreit des ästhetischen Wertes und des Kulturwertes vor. Und ich zögere nicht, der Betrachtung vom umfassenden Höhepunkte der Kultur aus das entscheidende Wort zuzuerkennen.

Ich habe beispielsweise Fälle folgender Art vor Augen. Das Entsetzliche, Klägliche, Jämmerliche ist, wenn auch unter gewissen Bedingungen, ein ästhetisch berechtigter Typus. Nun aber kann es kommen, daß eine reich vertretene Richtung in der Dichtkunst oder auch in der Malerei immer und immer nur in diesem Typus schafft,

derart, daß vielleicht eine ganze große Kunst zu einer gewissen Zeit vorwiegend unter dem Zeichen dieses Typus steht. Dann kann hieraus eine Schädigung der Kultur entstehen. Gefühl, Glaube, Lebensanschauung der Jugend, des Volkes kann unter der Herrschaft einer vorwiegend auf das Entsetzliche und Jämmerliche gerichteten Kunst in unerfreulichster Weise beeinflußt werden.

Schwüle, krankhafte Erotik in einer Dichtung oder sonst einem Kunstwerk zum Ausdruck zu bringen, ist nicht ohne weiteres eine künstlerische Sünde; vorausgesetzt nur, daß es in großem Sinne, etwa mit dem Hintergrund ernster innerer Kämpfe und ringender Lebensanschauung, geschieht. Eine einzelne derartige Dichtung braucht auch keinen Schaden für die Kultur zu bedeuten. Wird aber in einer großen Strömung der Kunst eine solche Schaffensweise herrschend, so kann daraus unermeßliches Unheil für Lebensgefühl und sittliche Haltung des Volkes entspringen. Und jeder, dem Volkserziehung am Herzen liegt, wird mit schwerer Bekümmernis auf eine solche Erscheinung blicken und Mittel und Wege zur Abhilfe in ernste Erwägung ziehen.

Oder man denke an die moralischen Kämpfe der Gegenwart. Wenn der rücksichtslose Individualismus, die freche Herrenmoral auch in der Dichtung zum Ausdruck kommt, so ist dies vom Standpunkte der Kunst aus nur in der Ordnung. Denn alle ernsthaften bedeutsamen Seiten des Menschentums — und dazu gehört ohne Zweifel auch jene einseitige Ausgestaltung des Moralischen — dürfen und sollen in der Kunst hervortreten. Nun aber stelle man sich vor, daß nicht nur einzelne Dichtungen von solchem Geiste erfüllt sind, sondern eine mächtige, vielleicht überwiegende Strömung in der Literatur das Gepräge dieser Lebensanschauung trägt und kühne, flammende, bestrickende Geister die Führer dieser Richtung sind, so wird man die hierin für die sittliche Entwickelung namentlich der Jugend liegende Gefahr nicht verkennen.

So ergibt sich also selbst unter der Voraussetzung, daß sich die Entwickelung der Kunst in rein künstlerischem Sinne vollzieht, mannigfacher Widerstreit zwischen dem Ästhetischen und dem für die Kultur Wünschenswerten. Nun muß man sich aber vor Augen halten, daß sich die tatsächliche Entwickelung der Kunst bei weitem nicht immer in echt künstlerischem Sinne vollzieht, sondern daß sich in ihre Entwickelung ungeheure Massen von Erzeugnissen eindrängen, die die Kunst in ihrer Entartung, in ihrem Herabgesunkensein zu oberflächlichen Scheinwerten zeigen. Man kann sich demnach vorstellen, wie ungleich zahlreicher und greller die Fälle des Widerstreites zwischen Kunstentwickelung und dem für die Kultur Heilvollen sein werden, als

sich nach jenen angeführten Beispielen erwarten läßt, und wie oft daher jeder, dem die Jugend- und Volkserziehung und überhaupt die Entwickelung der Menschheit am Herzen liegt, in die Lage kommen muß, sich ernste Gedanken darüber zu machen, wie den von der Kunst aus für die Kultur entstehenden Gefahren vorzubeugen und abzuhelfen sei.

Alle hier angedeuteten Fragen werden in dem zweiten Bande des »Systems« zu behandeln sein. Schon in dem ersten Bande (S. 76 f.) habe ich dafür den sechsten Abschnitt im Gesamtaufbau der Ästhetik in Aussicht genommen. Dieser Abschnitt wird das Verhältnis der Kunst zur Kultur im Zusammenhange zu betrachten und demgemäß die Ästhetik in enge Verbindung mit der Güterlehre und Kulturphilosophie zu setzen haben.

5.

Meine freundliche Stellung zu der modernen Kunst und Dichtung begegnet dem Leser meiner ästhetischen Schriften auf Schritt und Tritt. Doch fühlte ich mich von den Schöpfungen der modernen Kunstrichtungen nicht sofort freudig und hoffnungsvoll berührt. Erst allmählich ging ich von bei weitem vorherrschender Ablehnung zu wachsender Anerkennung über. Allerdings hat diese auch ihre bestimmten Grenzen; worüber ich nachher noch ein Wort sagen will.

Es war für mich ein bedrückendes Gefühl, denken zu müssen, daß die begabtesten, am meisten aufstrebenden Künstler der Gegenwart sich im Rohen, Verworrenen, Krankhaften umhertreiben, daß insbesondere die künstlerisch vorwärts drängende Jugend dem Verkehrten und Frechen zustrebe. Ich gestehe, daß die erste Bekanntschaft, die ich mit Zola, Dostojewski, den sozialen Dramen Ibsens, mit den Anfängen von Gerhart Hauptmann machte, mir Eindrücke dieser Art zu teil werden ließ. Ich bin in der Verehrung unserer deutschen klassischen Dichter, Shakespeares, Calderons groß geworden. Schiller bin ich, was doch in der Jugend so vielen zu geschehen pflegt, niemals auch nur vorübergehend untreu geworden. Und nun brach mit einem Male auch bei uns in Deutschland eine Dichtung herein, die sich nicht genug brutal, zuchtlos, stillos gebärden konnte. Der Naturalismus feierte wahre Orgien. Es war die Zeit, wo Bleibtreu, M. G. Conrad, Conradi, Alberti, Steiger und andere an fast allen bisherigen Größen der Dichtung blutige Hinrichtungen vollzogen und die Literatur mit ungeheuerem Geschrei über Nacht in die Bahnen kühnster Revolution lenken wollten. Die von dieser Gruppe von Dichtern herrührenden Eindrücke wurden für mich insofern verhängnisvoll, als sie auch den Gesichtswinkel mitbestimmten, unter dem ich Erscheinungen weit ernsthafterer und bedeutungsvollerer Art, wie die sozialen Stücke Ibsens oder Gerhart Hauptmann in seinen ersten Dramen, betrachtete.

Es liegt nicht in der Absicht dieser Zeilen, auseinanderzusetzen, wie es kam, daß ich allmählich anders über die neueste Dichtung urteilte. Nur so viel sei gesagt, daß diese Wandlung einmal mit der Veredelung und Durchgeistigung, die die Entwickelung der neuesten Richtungen selbst zeigte, zusammenhing, sodann aber auch darin seine Ursache hatte, daß ich aus den Einseitigkeiten und Übertreibungen das künstlerisch Wertvolle besser herauszuheben verstand und zugleich mit erweiterten, verständnisvoller und gerechter gestimmten ästhetischen Maßstäben an die neuesten Dichtungen herantrat. Und dies konnte mir schon darum nicht schwer fallen, weil ich seit meiner Jugend besonders stark durch die Dichtungen des »Sturmes und Dranges«, dann auch durch gewisse Schöpfungen der »Romantik« und des »jungen Deutschlands«, ebenso durch Dichter wie etwa Byron und Grabbe ergriffen wurde. Wurden die in diesen Dichtungen von mir gewürdigten künstlerischen Werte auch unter einigermaßen oder stärker veränderten Formen erkannt und gebilligt, so war damit schon ein entgegenkommender Schritt zur Würdigung zahlreicher neuester dichterischer Erzeugnisse getan.

Jedenfalls fühlte ich mich wahrhaft erleichtert und beglückt, als ich so weit war, mir sagen zu dürfen: die moderne Dichtung gestalte sich hoffnungsvoll; dichterische Kräfte regen sich vielgestaltig, und das dichterische Empfinden entwickele sich mit Glück in neuen Formen und Färbungen; moderne Stilweisen — entsprechend dem veränderten Wesen des modernen Menschen — seien in Ausbildung begriffen; und nach verschiedenen Richtungen hin — in natürlicher psychologischer Durchführung, im Durchschauen der verwickelten menschlichen Natur, in Schilderung der Umwelt, in Stimmungsverfeinerung, in phantasievoller Ausgestaltung, aber ebenso in Wahrheitsmut und in kühnem Eingehen auf all die beunruhigenden sittlichen und sozialen Fragen unserer Tage — zeige die Dichtung der Gegenwart in reichlichem Maße nicht nur ein Weiter*streben*, sondern auch ein Weiter*kommen*; und mache sich auch noch so viel Widerwärtiges, Ausgeartetes, lächerlich Anspruchsvolles breit, so dürfe man sich hierdurch nicht endgültig verstimmen lassen, man müsse vielmehr aus der bunten Masse das Große und Schöne, das freilich nirgends schockweise emporschießt, herausheben und hiernach den Wert der gegenwärtigen Entwickelung der Dichtkunst einschätzen. Jetzt durfte ich dem künstlerischen Emporstreben der Jugend mit entwickelungsfreudigem Gefühle und hellem Blicke folgen. Und ähnlich ging es mir mit der Entwickelung der bildenden Kunst. Auch hier fühlte ich mich befreit und gehoben, als mir die bildende Kunst, insbesondere die Malerei der Gegenwart, nicht mehr vorwiegend ins Wüste und Wirre hineinzusteuern schien, als

sich mir das Befremdliche immer mehr befreundete, das zunächst als unwahr und geschmackswidrig Erschienene immer mehr seine Wahrheit und Schönheit offenbarte. Bei Gesprächen mit Freunden, die an der neuen Kunst nichts gelten lassen wollten, tat ich schon oft im Stillen den Ausruf, wie unbefriedigend und freudlos es sein müsse, nun schon fast zwei Jahrzehnte die neue Kunst sich in immer reicheren Formen und Richtungen entwickeln, immer weitere Kreise der Künstlerschaft und des Publikums ihr zufallen zu sehen und sich dabei immer zu sagen: allen diesen gewaltigen Vorgängen in der Kunstentwickelung liege nur Verkehrtes zu Grunde. Mein Glaube an die Menschheit müßte wankend werden, wenn ich in der ganzen modernen Kunst nur törichte Geniesucht, künstelnde Ohnmacht, blenden und reizen wollende Leerheit erblicken müßte.

Schon in den »Ästhetischen Zeitfragen« (1895) war ich bemüht, an der modernen Dichtung und Kunst das Große und wertvoll Neue zu würdigen. Und damals waren von der neu emporkommenden Phantasiekunst nur die ersten Anfänge — in Deutschland wenigstens — vorhanden. Ich durfte daher damals auch die moderne Kunst mit dem Gesamtnamen »Naturalismus« bezeichnen. Wenn in der Folgezeit der eigentliche Naturalismus zurücktrat und Richtungen aufkamen, die in phantasievoller, zuweilen hochphantastischer Gestaltung, im Erzeugen geheimnisvoller Weltgefühle und romantischen Rausches, im Verwenden bedeutsamer Symbolik für die Ahnungen des Tiefsinns ihr Ziel haben, so lag darin im allgemeinen, d. h.: abgesehen von den Ausartungen dieser Gestaltungsweise, ein Umstand, der in hohem Grade dazu beitrug, meine freudige Bejahung gegenüber der neuen Kunst zu steigern. Dies trat schon 1897 in der »Ästhetik des Tragischen« hervor, noch mehr im »System der Ästhetik« (1905) und in der zweiten Auflage der »Ästhetik des Tragischen« (1906).

Ein Kritiker sagt mit Recht von mir: eines meiner Lieblingsworte sei »weitherzig« [1]). Indessen diese Weitherzigkeit hat doch auch bei mir ihre Grenzen. Namentlich wo ich bei Dichtern oder Künstlern das Bemühen wahrnehme, gierig zu stimmen, Gemüt und Phantasie des Lesers oder Beschauers zu besudeln, das Freigeben des Tierischen als höchstes Ideal anzupreisen, durch Mischung von Wollust und Grausamkeit, von Wollust und Unnatur Lustgefühle der scheußlichsten Art zu erzeugen, dort gibt es für mich nur unerbittliche Bekämpfung, und sei das künstlerische Talent auch noch so bedeutend. Welche Fülle von Ekel- und Empörungsgefühlen ist mir nicht schon durch solche Dichter wie Bahr, Dehmel, Hartleben, Ernst von Wolzogen,

[1]) Dr. Ludwig Grimm in der »Wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung« vom 9. Januar 1906.

Bierbaum, Wedekind, Panizza zu teil geworden! Und je talentvoller eine solche Dichtung ist, umso widerwärtiger, quälender und dauernder ist die Verstimmung, die über mich kommt. Lerne ich jedoch einmal von einem solchen Dichter ein völlig oder doch verhältnismäßig fleckenloses Erzeugnis kennen, so freue ich mich lebhaft darüber und sehe in ihm einen neuen Beleg dafür, daß auch aus trübem Boden sich Schönes herauszuringen vermag.

Ohne Zweifel läßt sich eine treffliche Ästhetik auch unter Absehen von der neuesten Kunst und Dichtung ausführen. Indessen glaube ich doch, daß ein solches Absehen den Ausführungen der Ästhetik an vielen Punkten leicht nachteilig werden kann. Ich wenigstens gestehe, daß sich meine Einsicht in die Natur des ästhetischen Betrachtens und Genießens und in das Eigentümliche mancher ästhetischer Gestaltungen an nicht wenigen Punkten unter dem Einfluß der von der modernen Kunst empfangenen Eindrücke bereichert hat.

Wenn man zur Klarheit darüber kommen will, in welchem Maße die Einführung des Kläglichen, Jämmerlichen, Entsetzlichen in die Kunst möglich sei, ohne mit den Forderungen des Künstlerischen in Widerstreit zu geraten, und wo bei solchem Unternehmen ein derartiger Widerstreit beginne, so wird man mit großem Nutzen die naturalistischen Dichtungen der Gegenwart heranziehen. Ebenso wird sich das Tragische der niederdrückenden Art ganz besonders an den modernen Dramen studieren lassen. Oder man denke an die Schilderung der Umwelt im Drama, an die Mittel des Stimmungsausdruckes in der Lyrik, an die Frage, wodurch sich das Erzählen im Roman derart dichterisch gestalten lasse, daß es sich durchweg von dem prosaischen Berichten abhebe: für alle diese Fragen ist es von bedeutender Förderung, wenn man sich in die modernen Erzeugnisse in Drama, Lyrik, Roman vertieft. Und Ähnliches gilt hinsichtlich der bildenden Künste. Wenn ich mich daher überall angelegentlich bemühe, neben Beispielen aus der älteren Kunst auch solche aus der gegenwärtigen zu bringen, so hat dies nicht nur in dem Streben nach Mannigfaltigkeit und Abwechselung in den Beispielen und auch nicht nur darin seinen Grund, daß ich zeigen möchte, wie sich auch an den Schöpfungen der modernen Kunst die Erfordernisse des Ästhetischen verwirklichen. Sondern es hat solches Verfahren zugleich seinen tieferen Hintergrund an der Überzeugung, daß sich durch das Hereinziehen der modernen Kunst die ästhetische Einsicht in vielen Stücken bereichere, ausweite und verfeinere.

VIII.

Zur Vorgeschichte eines Kantischen Ausspruchs über Kunst und Natur.

Von

Jonas Cohn.

In dem Briefe an Körner vom 23. Februar 1793, einem der berühmten Kalliasbriefe, schreibt Schiller: »Kant stellt in seiner Kritik der Urteilskraft einen Satz auf, der von ungemeiner Fruchtbarkeit ist und der, wie ich denke, erst aus meiner Theorie seine Erklärung erhalten kann. Natur, sagt er, ist schön, wenn sie aussieht wie Kunst; Kunst ist schön, wenn sie aussieht wie Natur.« Wörtlich lautet die betreffende Stelle im § 45: »Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht.« Wenn man bei diesem, wie bei manchen anderen wirkungsreichen Aussprüchen der Kritik der ästhetischen Urteilskraft erkennt, daß sie einer weit zurückreichenden Tradition entstammen, so wird man zunächst geneigt sein, von Kants Verdiensten geringer zu denken. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich aber, daß die »ungemeine Fruchtbarkeit« eben doch lediglich Verdienst von Kants Umgestaltung des alten Gedankens ist. Nur das Erstaunen darüber, daß ein Mann von so geringer künstlerischer Erfahrung die wissenschaftliche Ästhetik begründen konnte, mindert sich. Kant hat es verstanden, den Stoff sich indirekt durch Benutzung der Tradition anzueignen, aber die formgebenden Gedanken gehören ganz ihm und seinem System an.

Wie eine ganze Reihe ästhetischer Aperçus stammt auch das uns beschäftigende aus dem Altertum. In der Schrift über das Erhabene, die man ohne Grund dem Longin zuschreibt, heißt es[1]: τότε γὰρ ἡ τέχνη τέλειος ἡνίκ' ἂν φύσις εἶναι δοκῇ ἡ δ'αὖ φύσις ἐπιτυχής, ὅταν λανθάνουσαν περιέχῃ τὴν τέχνην. Goethes Schwager J. G. Schlosser verdeutscht das im Erscheinungsjahre der Kritik der reinen Vernunft[2]: »Und das ist

[1]) Ed. Jahn, tertium ed. J. Vahlen, Teubner, 1905, XXII, 1 S. 45, 9.

[2]) Longin vom Erhabenen mit Anmerkungen und einem Anhang von Johann Georg Schlosser. Leipzig 1781, S. 165. — Der Kürze wegen zitiere ich die Schrift περὶ ὕψους im folgenden als Longin, obwohl dieser Name keine Berechtigung hat.

eben der Triumph der Kunst, wenn sie Natur wird; und glücklich ist die Natur, wenn ihr die Kunst unbemerkt zur Seite steht.« Treffender ist die englische Übersetzung von Roberts [1]: »*For art is perfect, when it seems to be nature and nature hids the mark when she contains art hidden whithin her.*« Longin sagt das bei Gelegenheit der rhetorischen Figur, die man Hyperbaton nennt und die in einer Versetzung der Worte und Gedanken aus ihrer gewöhnlichen Ordnung besteht. Eine solche Umstellung ist geeignet, den Eindruck natürlich leidenschaftlichen Sprechens zu machen. Dieser Zusammenhang könnte vermuten lassen, daß in der rhetorischen Literatur sich weitere Analogien zu unserem Ausspruch fänden. Indessen habe ich bei Aristoteles, Cicero und Quintilian vergebens danach gesucht. Überhaupt ist mir ein zweites Vorkommen des ganzen Gedankens in der antiken Literatur nicht bekannt geworden. Dagegen findet sich der zweite Teil mit einer interessanten Abweichung bei Ovid, Metamorphosen III, 157.

Cuius in extremo est antrum nemorale recessu
Arte laboratum nulla; simulaverat artem
Ingenio natura suo.

(Im tiefsten Winkel liegt eine Waldhöhle,
nicht durch Kunst herausgearbeitet; durch eigene Kraft
hatte die Natur der Kunst nachgeeifert.)

Während also bei Longin die Natur am schönsten ist, wenn sie wirkliche Kunst verborgen enthält, wird bei Ovid ein Naturspiel gepriesen, das Kunst zu sein nur scheint. Ganz ähnlich heißt es in Longos' Hirtenroman Daphnis und Chloe: »In der Höhe wölbten die Äste sich zusammen und vermischten ihr Gezweige, so daß auch hier als Kunst erschien, was Natur war« [2]. Es ist mir sehr wahrscheinlich, daß Kenner der Antike diese mehr zufällig gefundenen Stellen noch vermehren könnten.

Auch in der Renaissance finden sich Analogien. Bei der Beschreibung des Gartens der Armida sagt Tasso [3]:

E quel che'l bello e'l caro accresce a l'opre,
L'arte che tutto fa, nulla si scopre.

---

[1]) In seiner Ausgabe des Longin Cambridge 1899, S. 103.

[2]) IV, 2. Übersetzung von Passow. Griechisch (Longos ed. Seiler, Leipzig 1843, S. 64) heißt der entscheidende Satz: »ἐδόκει μέντοι καὶ ἡ τούτων φύσις εἶναι τέχνης.« Die Prägnanz des griechischen Ausdrucks geht auch in Seilers lateinischer Übersetzung verloren: »*Putasses utique etiam haec, quae natura sane ita se habebant, ab arte perfecta.*«

[3]) *Gerusalemme liberata* 16. Gesang, 9. und 10. Strophe. *Ed. critica a cura di A. Solerti.* Firenze 1895, III, 179.

Stimi (sì misto il culto è col negletto)
Sol naturali e gli ornamenti e i siti.
Di natura arte par, che per diletto
L'imitatrice sua scherzando imiti.

Gries übersetzt dies:

»Und was die Schönheit mehrt so holden Werken,
Die Kunst, die alles schafft, ist nie zu merken.
Es scheint — so mischt sich Künstliches dem Wilden —
Als ob Natur den Garten angelegt
Und sich bestrebt, der Kunst ihn nachzubilden,
Die immer sonst ihr nachzubilden strebt.«

Hier ist also die Kunst, wie bei Longin, wirklich in der Natur verborgen, aber es scheint so, als bilde die Kunst scherzend ihre Nachahmerin nach. In einer Anmerkung zu dieser Stelle [1]) wird erwähnt, daß Tasso in der ersten Apologie die zwei letzten Verse, weil sie etwas hart seien, so umgewandelt habe:

Bell' arte di natura ove a diletto
L'imitatrice sua giocando imiti.
(Schöne Kunst der Natur, wo sie mit
Fröhlichkeit spielend ihre Nachahmerin nachahmt.)

Tasso erwähnt bei dieser Gelegenheit, daß er eine Stelle aus Ovids Metamorphosen »*naturae ludentis opus*« nachgeahmt habe. Diese Stelle scheint der Verfasser der Anmerkung eben so wenig gefunden zu haben, wie es mir trotz der Hilfe befreundeter Philologen gelang, sie zu finden. Vielleicht hat Tasso sein Gedächtnis getäuscht. Gewissermaßen als Ersatz zitiert unsere Anmerkung die oben angeführte Ovidstelle.

Im 17. Jahrhundert hat Longin, wie bekannt, durch Boileaus Übersetzung sehr stark gewirkt. Unsere Stelle wird dabei fast mehr umschrieben, als übersetzt, so daß der sententiöse, nahezu epigrammatische Charakter des Originals verloren geht: »*Et à dire vrai, l'art n'est jamais dans un plus haut degré de perfection, que lorsqu'il ressemble si fort à la nature qu'on le prend pour la nature même et au contraire la nature ne réussit jamais mieux que quand l'art est caché.*« In seinen Reflexionen zum Longin berücksichtigt Boileau diese Stelle nicht.

Eine eigenartige Wendung erhält der Gedanke bei Addison, den Schlapp [2]) als Vorgänger Kants nachweist. Er findet sich im 414. Stück

[1]) Sie stammt von Gentili und findet sich gleichlautend wie bei Solerti schon in der Ausgabe von Tassos Werken Milano 1804, II, 295 f. Die darin erwähnte »*Apologia*« vermochte ich leider nicht zu erhalten.

[2]) Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft. Göttingen 1901, S. 136, Anm. 2.

des *Spectator* in dem Abschnitt, der über die Einbildungskraft handelt. Addison geht davon aus, daß die Werke der Natur denen der Kunst durch ihre Weite und Unermeßlichkeit überlegen sind — ein Gedanke, der in Kants Lehre vom Erhabenen wieder anklingt. Um das zu beweisen, vergleicht Addison Parks und Paläste mit natürlichen Landschaften und preist das Landleben mit Zitaten aus Horaz und Vergil. Dann fährt er fort[1]): »Allein obgleich viele von diesen wilden Auftritten weit ergetzlicher sind, als irgend einige künstliche Schauspiele: so finden wir dennoch, daß die Werke der Natur um desto angenehmer sind, je mehr sie den Werken der Kunst gleichen. Denn in diesem Falle entspringt unser Vergnügen aus einem doppelten Grunde: nämlich von der Annehmlichkeit der Gegenstände für das Auge und von ihrer Ähnlichkeit mit anderen Gegenständen.« Hier wird also als Erklärung das intellektuelle Vergnügen am Vergleichen benutzt, ein Gedanke, der den antiken Vorläufern fern zu liegen scheint, bei Tasso vielleicht leise anklingt, bei Kant aber keine Rolle spielt. Nachdem dieser eine Teil unseres Satzes noch durch einige Beispiele erläutert ist, wird dann der zweite in den Worten gegeben: »Wenn die Geburten der Natur einen Wert erlangen, nachdem sie mehr oder weniger den Werken der Kunst gleichen: so können wir gewiß sein, daß die künstlichen Werke einen größeren Vorteil von ihrer Gleichheit mit solchen Werken erhalten, die natürlich sind; weil die Gleichheit allhier nicht allein ergetzend, sondern das Muster auch viel vollkommener ist.« Addison preist dann als schönstes Gemälde das sich bewegende und farbige Bild an den Wänden einer Camera obscura. Wenigstens durch seine verblüffende Ehrlichkeit und Konsequenz ist dieser alte Anhänger der Illusionstheorie seinen Nachfahren überlegen. Daran schließt sich eine Empfehlung des Natürlichen im Gartenbau.

Daß Kant Addison kannte und hochschätzte, ist sicher. In der Vorlesung über Anthropologie, Winter 1779/80, die uns in der Nachschrift eines gewissen Brauer erhalten ist, wird Addison neben Young und Pope unter den großen Autores der Engländer genannt, die etwas Frappantes und Hohes, aber nichts Gefallendes, keinen Geschmack in ihren Schriften haben[2]). Kann man hier zweifelhaft sein, an welche Schriften Addisons gedacht ist, so wird etwas später der »Zuschauer« ausdrücklich von Kant gepriesen. In der Nachschrift eines gewissen Hoffmann, die 1782 datiert ist, besitzen wir Kants Vorlesungen über die Vernunftlehre, d. h. Logik, wahrscheinlich in der im Sommer 1780

[1]) Ich zitiere die deutsche Übersetzung: »Der Zuschauer«. Aus dem Engländischen übersetzt. Die zweite verbesserte Auflage Leipzig, Breitkopf, 1751, VI, 89. Der Hauptsatz (»Wenn die Geburten . . .«) ist bei Schlapp a. a. O. englisch angeführt.

[2]) Schlapp a. a. O. S. 214.

gehaltenen Form[1]); hier heißt es: »Wahre ästhetische Vollkommenheit findet man in spectateur«[2]). Die Art indessen, in der bei Kant unser Ausspruch auftritt, läßt es wieder als zweifelhaft erscheinen, ob Addison oder ob Longin selbst ihn anregte. In den Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen fehlt er noch; nur von ferne klingt ein Satz einer Anmerkung an: »Bei dem Schönen ermüdet nichts mehr, als mühsame Kunst, die sich dabei verrät«[3]). In der Nicolaischen Nachschrift des Anthropologiekollegs von 1775/76 dagegen heißt es: »Wenn die Natur als Kunst erscheint, so werden wir jederzeit frappiert und vergnügen uns daran, aber wenn's umgekehrt ist, daß die Kunst als Natur erscheint, so gefällt es noch mehr.« Hier erinnert das »noch mehr« an Addison. Auf Longin aber weist der Zusammenhang, denn Kant spricht von der Naivität des Redners und fährt fort: »Daher solche Gedanken und Reden, die durch Kunst sind, aber doch so erscheinen, als wenn sie natürlich von selbst geflossen wären, sehr vergnügen. Dieses Talent ist zwar natürlich, es kann sich keiner geben, aber es muß auch sehr kultiviert werden. Voltaire ist hierin Meister, welches auch sein einziger Wert ist. Sein spottender Witz kommt so einfältig hervorgerollt, als wenn er gar nicht daran gedacht hätte[4]).« Im ersten Teile des Ausspruchs weicht Kant insofern von Longin ab, als die Kunst nicht wirklich in der Natur verborgen ist, sondern die Natur nur Kunst zu sein scheint. Indessen diese dem Ovid sich nähernde Variante, die die Bedeutung des Ausspruches vertieft, konnte sich leicht aus Longin heraus entwickeln. Dem zweiten Teil des Ausspruches fehlt hier noch der Kant eigentümliche Zusatz: »Ob man sie gleich als Kunst erkennt.« Dieser findet sich zuerst nachweislich in einem Hefte Puttlichs, das die Anthropologie nachschreibt, wie Kant sie Winter 1784/85 vortrug[5]). »Natur, wenn sie wie Kunst aussieht, ist dem Geschmacke gemäß. Wenn wir die Blumen mit den Abwechselungen ihrer Farben ansehen, so sehen sie wie gemalt aus — wenn die Kunst, ob man sie gleich als Kunst erkannt, doch wie Natur aussieht, so gefällt sie doch sehr« (= »noch mehr«). Kant exemplifiziert dann auf englische Gärten und den Ausdruck der Beredsamkeit. Bei den englischen Gärten könnte man an Addison denken — wenn nicht gerade Addison die englischen Gärten wegen ihres Mangels an Natürlichkeit tadelte. Die bekannte Entwickelung des englischen Parkstils ist wohl gerade durch ihn mit angeregt. Interessant

---

[1]) Schlapp S. 20, S. 216.
[2]) a. a. O. 229.
[3]) Werke, Akademieausgabe II, 211, 33.
[4]) Schlapp 136.
[5]) Schlapp 228, vgl. für die Datierung S. 10/11.

ist beim ersten Teil des Ausspruches das Beispiel der Blumen, weil es auf die »Technik in der Natur« hinweist. Denn seinen systematischen Wert und zugleich seine anregende Fülle gewinnt der alte Kernspruch in der Kritik der Urteilskraft durch die lebenzeugende Verbindung mit anderen Grundgedanken der Ästhetik. Das ist für beide Teile des Ausspruches noch kurz nachzuweisen.

Kunst ist schön, wenn sie aussieht wie Natur — das war den Alten eine rhetorische Regel, sie dachten dabei an Mittel, die mühsame Arbeit der Vorbereitung vergessen zu machen und den Hörer durch den Anschein unmittelbar affektvoller Rede zu rühren. Addison zielt, wie wohl schon vor ihm Tasso, auf die Naturtreue im Sinne der Nachahmungstheorie: die Camera obscura wird zum Muster der Kunst. Kant dagegen bringt den Satz in Verbindung mit der Begrifflosigkeit des ästhetischen Gefallens. Im unmittelbaren Anschauen und doch nicht durch den bloßen Reiz der Sinne, sondern durch das freie Spiel aller Erkenntniskräfte gefällt das Schöne. Daher darf das innere Gesetz des Kunstwerkes nicht die äußerlich abstrakte Ordnung des Verstandes erkennen lassen, es muß wie ein Erzeugnis frei schaffender Naturkräfte erscheinen, und dieses Erscheinen ist nur durch ein Sein möglich. Nicht künstliche Verdeckung der Künstlichkeit wie die antike Rhetorik fordert Kant, sondern hinter unserem Satze steht der andere: schöne Kunst ist Kunst des Genies. Die Kraft des großen Systematikers hat vom Rhetor und von der Camera obscura den Sinn auf das Wesentliche, auf die Naturkraft des Genies gelenkt. Vielleicht macht das auch einen modernen Aphoristiker oder Empiriker in seinem Verwerfungsurteil der Systematik stutzig.

Bei dem anderen Teile des Ausspruches dachten die Früheren meist an Zufallsbildungen der Natur, die durch ihre Regelmäßigkeit oder Annehmlichkeit für den Menschen den Anschein einer ordnenden Absicht erweckten. Wo ein Grund für die besondere Gefälligkeit solcher Naturspiele angegeben wurde, sollte er in der Lust des Vergleichens liegen. Auch Kant hat an zufälligen Regelmäßigkeiten in der Natur ästhetische Freude. Im § 15 der Kritik der Urteilskraft erwähnt er als Beispiel der Zweckmäßigkeit ohne Zweck einen Rasenplatz im Walde, um welchen die Bäume im Zirkel stehen. Aber die Begründung ist bei ihm eine ganz andere: unser Gefallen beruht darauf, daß die Anschauung sich von selbst zu einem verständlichen Ganzen ordnet. Hier ist die Zweckmäßigkeit ohne Zweck rein formal gedacht, sie ist Zweckmäßigkeit für die Form unserer Auffassung. Aber diese formale Zweckmäßigkeit verbindet sich nun bei Kant mit Hilfe von Zwischengedanken, deren Analyse uns zu weit führen würde, mit der immanenten Zweckmäßigkeit des Organischen. Wo Kant wie im § 42 der Kritik der

Urteilskraft seine Gedanken freier ausspinnt, denkt er bei der scheinbaren Kunst in der Natur, bei der »Technik in der Natur«, wie der prägnante Ausdruck lautet, an organische Gebilde, an wilde Blumen, Vögel, Insekten. Vertieft und systematisch gerechtfertigt wird das durch die Auffassung des Schönen als eines Symbols der Sittlichkeit. Unser interesseloses Wohlgefallen an dem Anblick der Vernünftigkeit in der Natur ist ein Symbol des rein moralischen interesselosen Handelns. Auch der Symbolgedanke ist so zunächst formal und rein subjektiv gefaßt, doch hat auch Kant bereits die Wendung zum mehr Objektiven gemacht, wenn er als Beispiel anführt, daß wir Bäume majestätisch oder Farben unschuldig nennen.

Hier knüpft Schiller unmittelbar an. Der Gedanke der Technik in der Freiheit faßt das freie Wachstum organischen Gebildes als Symbol sittlicher Freiheit. Kants formaler Hauptgedanke tritt zurück, den fruchtbaren systematischen Verbindungen und inhaltlichen Erfüllungen zuliebe. Dies soll hier nicht weiter verfolgt werden. Zweck des Vorangehenden war nur, zu zeigen, wie der Nachweis einer Entlehnung in Wahrheit Kants Ursprünglichkeit und schöpferische Größe zu voller Evidenz bringt.

IX.

Der Stil der japanischen Lackkunst.

Von

Ernst Große.

Der Stil einer jeden Kunst hängt von ihrem Materiale und von ihrer Technik ab. Da die Technik fortwährend bereichert und verfeinert wird, so würde auch der Stil entsprechender Veränderungen fähig sein, wenn ihm die unveränderliche Eigenart des Stoffes nicht feste Grenzen setzte, die er nicht überschreiten kann, ohne seinen künstlerischen Wert zu verlieren. Eine übermächtige und überkünstliche Technik, welche das Material vergewaltigt, zerstört seine natürliche Schönheit anstatt sie zu entfalten und zu erhöhen. Der Stil läßt sich also zwar vielleicht praktisch aber gewiß nicht ästhetisch willkürlich ummodeln; er steht unter einem festen Gesetze, das in dem unveränderlichen Wesen seines Stoffes beruht.

Alles dies gilt in einem besonderen Maße von den Zierkünsten, für welche der Stoff eine viel größere Bedeutung hat als für die übrigen. Denn während er für diese nur Mittel, ist er für jene zugleich der eigentliche Gegenstand der Darstellung. Der Plastik z. B. muß der Ton als Material für Gebilde dienen, deren Charakter und Schönheit seiner eigenen Natur fremd sind, die keramische Kunst dagegen gibt ihm Formen, in denen sich zuerst sein eigenes Wesen möglichst klar und schön ausdrücken soll. Deshalb bedarf vor allen anderen der Zierkünstler eines gesunden und feinen Gefühles für die ästhetische Eigenart und das stilistische Gesetz der verschiedenen Stoffe; denn sonst bleibt auch der kühnsten Phantasie und der geschicktesten Hand gerade das Beste unerreichbar. Was dagegen ein geniales Verständnis für das Material zu leisten vermag, zeigt vielleicht am klarsten die Zierkunst der Japaner, die in allen ihren Zweigen unzählige Werke von einer so vollkommenen Harmonie von Stoff und Form hervorgebracht hat, wie sie sonst nur die Natur selbst erzeugt. Auf der anderen Seite aber haben sich die japanischen Meister durch ihre wunderbare technische Geschicklichkeit auch oft genug verlocken lassen, die natürlichen Stilgesetze zu überspringen, so daß man sowohl das richtige wie das falsche Verhältnis zwischen Material, Technik und Stil nirgends besser studieren kann.

Die eigentlich nationale Zierkunst Japans ist die Lackkunst. Sie ist zwar, gleich den anderen, aus fremdem Samen erwachsen, aber, ungleich den anderen, hat sie sich im wesentlichen frei von fremden Einflüssen entwickelt; denn die Japaner haben es in dieser Arbeit, die ihrer Begabung offenbar ganz besonders entspricht, so frühe zur Meisterschaft gebracht, daß sie von ihren Nachbarn nichts Erhebliches mehr lernen konnten.

Die folgenden Ausführungen setzen bei dem Leser die anschauliche Kenntnis von einigen charakteristischen und guten Lacken voraus. Leider ist diese in Europa nicht immer leicht zu haben. Die überall verbreiteten Fabrikate der modernen Lackindustrie geben kaum eine Ahnung von den Werken der Lackkunst; die Kunstwerke aber, die man in den Museen sieht, zeigen zumeist nur das Mittelmaß der letzten und schwächsten Periode. Wirkliche Meisterwerke aus der besten Zeit sind in größerer Anzahl überhaupt nur zweimal öffentlich zur Schau gestellt worden: auf der Weltausstellung von 1900, wo die japanische Regierung in einem eigenen Pavillon eine Auslese herrlicher alter Lacke aus fürstlichem und kirchlichem Besitze vereinigt hatte, und zwei Jahre später vor der Versteigerung der Sammlung Hayashi in Paris. Von den schönsten Stücken ist unseres Wissens kein einziges in ein europäisches Museum gelangt; fast alle sind wieder in den geheimnisvollen Schatzhäusern ihrer Heimat verschwunden, aber zum Glück sind uns einige wenigstens in Abbildungen geblieben. Die im Auftrage der japanischen Regierung von der Ausstellungskommission in Paris 1900 herausgegebene »*Histoire de l'Art du Japon*« enthält eine Reihe von Lichtdrucken nach charakteristischen Werken der berühmtesten Künstler und Perioden; noch bessere Reproduktionen bringt von Zeit zu Zeit die Kunstmonatschrift »*Kokka*«[1]); und endlich sind mehrere Arbeiten eines der größten Lackmeister, des Ogata Korin, in einem eben erschienenen Bilderwerke[2]) in einer bis dahin unerreichten Vollkommenheit dargestellt worden. Freilich kann auch das Studium der besten Abbildungen die Anschauung eines guten Originales nicht ganz ersetzen.

Das Hauptmaterial des Lackkünstlers ist der Saft der *Rhus vernicifera*, eine lohbraune, zähe, klebrige Flüssigkeit, deren wichtigsten Bestandteil die Lacksäure bildet[3]). Wenn dieser Rohlack in einer dünnen Schicht aufgetragen wird, gewinnt er die außerordentliche Härte und

---

[1]) *The Kokka, a Monthly Journal of Oriental Art.* Tokio 1889 ff.

[2]) *Masterpieces selected from the Korin School. — Nippon Shimbi Kyokwai & Shimbi Shoin.* 5 Bände folio, von denen bisher zwei erschienen sind.

[3]) Die ausführlichsten Angaben über die Natur, Gewinnung und Verarbeitung des Lackes findet man bei Rein, Japan. Leipzig 1886, II. Bd., S. 400 ff.

Widerstandsfähigkeit gegen physikalische und chemische Einflüsse, welche ihn in Ostasien zu dem besten und verbreitetsten Schutzmittel für die verschiedensten Stoffe machen. Seine künstlerische Bedeutung aber verdankt er vornehmlich drei anderen Eigenschaften: der Lack läßt sich erstens spiegelglatt und glänzend polieren, zweitens durch Zusetzung von Pigmenten und mehr noch von Metallpulvern prachtvoll färben, und drittens mit gepulvertem gebranntem Tone und anderen Stoffen vermengt zu plastischen Gebilden, besonders zu Reliefs von großer Feinheit formen.

Die Technik der Lackarbeit erfordert außerordentliche Geschicklichkeit, Sorgfalt und Geduld. Schon die Vorbereitung eines Gegenstandes für die künstlerische Verzierung ist höchst mühselig und langwierig. Der meist aus Hinoki, dem weißen, knotenlosen und harzarmen Holze der *Retinispora obtusa* gebildete Körper des Gerätes wird auf das Genaueste geebnet und geglättet, mit Hanfleinewand oder Bastpapier beklebt, und alsdann mit zahlreichen Anstrichen von immer feinerem Rohlack überzogen, von denen jeder einzelne vollkommen getrocknet und poliert sein muß, bevor man ihn mit dem nächsten bedecken darf. Am Ende ergibt sich ein durchaus glatter, mattschwarzer Grund, das sichere Fundament, auf dem nunmehr der Lackkünstler sein Werk beginnen kann. — Die einfachste Art der Verzierung, zugleich die Basis für alle übrigen, ist eine einheitliche, d. h. ungemusterte Decke von farbigem oder metallischem, glänzendem Feinlacke. Die Färbungen sind dabei nicht sehr mannigfaltig. Die ältere Lackkunst hat für solche Gründe — abgesehen von Metallen — selten andere Farben verwendet als ein schönes, tiefes Schwarz, ein Zinnoberrot und ein aus diesen beiden gemischtes Kastanienbraun. Allein für die Armut an eigentlichen Pigmenten entschädigt sie sich durch die reiche Verwendung von verschiedenen Metallen, Zinn, Bronze, Silber und vorzüglich von Gold. Das Metall wird fein gepulvert vermittels eines kleinen Siebes oder eines Pinsels auf einen noch nicht trockenen Schwarzlackgrund gestreut, darauf mit einem durchsichtigen Lacküberzuge versehen und schließlich sorgfältig poliert. Einen Goldstreugrund dieser Art nennt man Nashi-ji »Birnengrund«, wegen seiner Ähnlichkeit mit der Haut einer japanischen Birne. Je nach der Menge des aufgestreuten Goldpulvers tritt der schwarze Grund mehr oder weniger hervor; bei der kostbarsten Art des Nashi-ji verschwindet er völlig unter dem Geflimmer des Goldstaubes. Auf ganz ähnliche Weise — nur mit feiner gepulvertem Metalle — wird der gleichmäßige Goldgrund »Kinji« erzeugt, der nach gründlicher Politur einer Platte von gediegenem Golde gleicht. Auch bei den weiteren figürlichen Verzierungen spielt das Gold in verschiedenen Legierungen

und Tönungen die Hauptrolle neben den übrigen Metallen und Pigmenten, die hier wie bei der Grundierung gebraucht werden.

Die figürlichen Verzierungen werden entweder flach auf den Lackgrund gemalt (Hira-Makiyé) oder mehr oder minder erhaben aufgeformt (Taka-Makiyé). Bei dem Hira-Makiyé wird die aufgepauste Zeichnung entweder so mit Metallstaub eingepulvert, daß sie ganz flach auf oder nur sehr wenig und zwar durchaus eben über dem Grunde liegt, oder sie wird nach der Einpuderung samt dem ganzen Grunde mit mehreren Lackschichten bedeckt, die, nachdem sie getrocknet, wieder abgeschliffen werden, bis die Darstellung in klarem und mildem Schimmer aus dem Grundlacke hervortaucht (Togidashilack). Bei dem Taka-Makiyé werden die Figuren aus einem Gemische von Lack und Kienruß oder gebranntem Tonpulver reliefartig modelliert, mit Holzkohle und verschiedenen anderen Materien geglättet und endlich, gleich den flachen Malereien, mit farbigem oder metallischem Lacke, am häufigsten mit Kin-ji, bedeckt. Das ganze Verfahren ist überaus schwierig und verwickelt. Sehr oft werden Hira- und Taka-Makiyé vereint angewendet: etwa so, daß in einer Darstellung die Gegenstände des Vordergrundes oder auch die Hauptfiguren im Relief hervorgehoben werden, während der Hintergrund und die Nebendinge, flach behandelt, dagegen zurücktreten.

Eine wesentlich von dem Taka-Makiyé verschiedene Art des Relieflackes ist diejenige, die zuerst im 12. Jahrhundert zu Kamakura, im Anschlusse an chinesische Vorbilder, hergestellt worden ist. Hier sind die Relieffiguren nicht in Lack modelliert, sondern aus dem Holzkörper des Gerätes herausgeschnitten, alsdann mit schwarzem und darauf mit rotem Lacke überzogen, den man an den erhabenen Stellen wieder bis auf den schwarzen Grund abgerieben hat.

Die dritte Hauptart der figürlichen Verzierung, die sowohl allein wie mit den beiden anderen verbunden auftritt, besteht in flachen oder erhabenen Einlagen aus verschiedenen Stoffen. Die ältesten und edelsten Arbeiten aus der Fujiwara und der Kamakura-Periode zeigen prachtvoll schillernde dünne Perlmutterscheiben, die flach in den schwarzen oder goldenen Grund gebettet sind. Im 17. Jahrhundert haben Koyetsu und Korin zu solchen Inkrustationen Einlagen aus Blei gefügt, dessen weiches Grau mit dem Feuer der Perlmutter und dem tiefen Glanze des Schwarz- und Goldlackes eine wunderbare Harmonie bildet. Seitdem ist die Vorliebe für eingelegte Verzierungen und zugleich die Zahl der benutzten Stoffe stetig gewachsen. Die Perlmutter hat bis in die letzte Zeit ihren Vorrang behauptet; aber daneben findet man Inkrustationen aus den verschiedensten Stoffen, aus Elfenbein, Knochen, Horn, Schildpatt, aus Edelkoralle, aus Jadeit und Malachit,

aus Gold, Silber, Bronze, und nicht am wenigsten aus buntglasierter Fayence, die zuerst von Ritsuwo für diesen Zweck verwendet worden ist. Die meisten neueren Einlagen sind im Gegensatze zu den älteren in ziemlich hohem Relief gearbeitet.

Schon aus dieser kurzen Schilderung läßt sich erkennen, daß Material und Technik des Lackes wenig für die Aufgaben der großen freien Bildnerei geeignet sind. Die Ausdrucksmittel des Lackkünstlers sind nicht nur zu beschränkt und zu schwierig, sondern auch zu anspruchsvoll für sich selbst. Der Lack entfaltet so starke sinnliche Reize, daß er als Mittel einer Darstellung ihrem Gegenstande gefährlich werden würde: man würde vor lauter Glanz und Farbe das Bild nicht sehen. Die Lackkunst ist denn auch nur sehr selten als freie Bildnerei mit selbständigen Gemälden und Reliefs aufgetreten; sondern sie hat sich während ihres langen Lebens fast ausschließlich der Verzierung von Gebäuden und Geräten gewidmet. Ihre Bedeutung für die japanische Architektur können wir von Europa aus auch nicht annähernd beurteilen; wir müssen uns an die Arbeiten halten, mit denen sie bewegliche Gegenstände, vornehmlich Behälter und andere Geräte aus Holz geschmückt hat.

Während der freie Bildner seine Werke rein nach ästhetischen Motiven gestalten kann, sofern er sich nicht durch unkünstlerische Rücksichten das Spiel verderben läßt, muß der Zierkünstler seine Arbeit einem Gegenstande anpassen, der in erster Linie keine ästhetische, sondern eine praktische Bestimmung hat, und zwar so, daß die Brauchbarkeit des Gerätes durch den Schmuck nicht vermindert oder gar vernichtet wird. Gegen dieses Grundgesetz aller Zierkunst ist im Abendlande arg gesündigt worden. Wir brauchen nicht erst in unsere Museen zu gehen, fast in jedem Hause sieht man Geräte, die durch unpassende oder übermäßige Verzierungen zuweilen ganz unbrauchbar, mindestens aber sehr unbequem gemacht sind, — unter den japanischen Lacken dagegen muß man lange suchen, um etwas Ähnliches zu entdecken. Im allgemeinen sind die schönsten Stücke auch die besten: nicht bloß weil die Lackgründe, welche den härtesten Widerstand leisten, gewöhnlich zugleich den angenehmsten Anblick bieten, sondern vornehmlich, weil die Künstler ihre Ziermotive so gewählt und ausgebildet haben, daß sie dem bequemen Gebrauche des Gerätes niemals Eintrag, oft sogar Vorschub tun. Es ist lehrreich, daraufhin eine Reihe von gleichartigen Lackgeräten, etwa von Inros (Medizindöschen, die einst am Gürtel getragen wurden), zu prüfen: man wird sich bald überzeugen, daß die Verzierungen der meisten genau an der Stelle und in der Form angebracht sind, welche den greifenden Fingern einen sicheren und angenehmen Halt gewähren.

Dabei erscheint diese Anpassung an den praktischen Zweck nicht etwa erzwungen, sondern so durchaus natürlich, daß man die gewaltige Schwierigkeit, die in manchen Fällen gelöst worden ist, zunächst gar nicht gewahrt. Das Vorrecht des praktischen Bedürfnisses gilt eben in der ganzen japanischen Zierkunst als selbstverständlich, und gerade die größten Meister haben sich ihm am willigsten und gewandtesten gefügt. Ein Kunstwerk, das mit einem berühmten Namen und zugleich mit einem schweren praktischen Fehler behaftet ist, kann man deshalb mit ziemlicher Sicherheit für eine Fälschung erklären, und zwar für eine, die auf europäische Kennerschaft berechnet ist.

Die praktisch bedingte Form des Gerätes soll die Hauptsache nicht nur sein, sondern auch scheinen: die künstlerische Verzierung soll seine eigentliche Bestimmung und Bedeutung nicht verbergen, sondern im Gegenteile zeigen und hervorheben. Die alten Lackmeister haben dieses Verhältnis von Gegenstand und Schmuck stets auf die schönste und klarste Art zum Ausdrucke gebracht; selbst wenn sie ein Gerät von ganz schlichter Form mit den kostbarsten und glänzendsten Materialien zu verzieren hatten, ist es ihrem sicheren Takte gelungen, den Schmuck seinem Träger untertan zu machen. Diese Truhen und Kästen tragen ihre Gold- und Perlmutterpracht so frei, wie große Herren ihre Staatsgewänder. Der vornehme Sinn, welcher sich in solcher Beschränkung und Unterordnung des Schmuckes offenbart, ist den späteren Künstlern oder ihren Auftraggebern freilich nicht selten verloren gegangen. Schon aus der Zeit der ersten Tokugawa-Schogune gibt es Prunklacke, bei denen das Gerät unter dem Zierate fast ebenso verschwindet wie die Leinwand unter einem Ölgemälde; und während der beiden letzten Jahrhunderte hat die Schmucksucht noch weiter und üppiger gewuchert. Die Vulgarisierung des künstlerischen Geschmackes, die unter der Herrschaft der Tokugawa eingetreten ist, verrät sich nicht bloß in der Ausführung, sondern schon in der Auswahl der Dekorationsmotive. Die alten Lackmeister haben in der Regel weislich auf Darstellungen von starkem gegenständlichem Interesse verzichtet; oder sie, wenn sie dergleichen einmal angebracht haben, wenigstens in einem rein ornamentalen Stile behandelt. Auf der Mehrzahl ihrer Werke sieht man nur »geometrische Flächenmuster«, Wappen und, meist in ziemlich strenger Stilisierung, bescheidene Naturmotive wie Pflanzen und Blüten, Vögel und Schmetterlinge. Erst in der zweiten Hälfte der Aschikagaperiode, im 15. Jahrhundert, ist es Mode geworden, die Lacke mit malerischen Motiven, wie Landschaften und den mannigfaltigsten Szenen aus dem Natur- und Kulturleben, zu dekorieren, und die Lackkünstler der To-

kugawazeit haben alsdann solche malerische Motive immer mehr auch in malerischem Stile ausgeführt. Wir werden später noch sehen, welche Folgen dieser Wettstreit mit der Bildnerei für die Lackkunst gehabt hat. In einem wesentlichen Punkte sind aber auch die jüngeren Meister der alten guten Tradition treu geblieben: sie haben niemals ein Gerät mit Motiven verziert, die seinem Wesen geradezu widersprechen würden. Nicht der geringste Reiz der japanischen Dekorationskunst liegt vielmehr in den inneren Beziehungen, durch die sehr oft das Schmuckmotiv mit dem Schmuckträger verwachsen ist. Die »Ornamente« vieler alter Lacke sind die Wappen der Familien, für welche die Stücke gearbeitet worden sind. Auf einer berühmten Truhe zur Aufbewahrung kanonischer Schriften aus dem 9. Jahrhundert schweben musizierende Genien zwischen Blütenranken und Wolken[1]). Über den roten Lackgrund der Sakeschälchen sind etwa silberne Kirschblüten oder goldene Ahornblätter verstreut, anspielend auf die fröhlichen Feste zur Zeit des Frühlingsflores und des bunten Herbstlaubes. Die Darstellung auf einem Schreibkasten, die dem unkundigen Europäer ganz willkürlich gewählt scheint, ruft dem Japaner vielleicht ein Gedicht in die Erinnerung, das ein anmutiges Licht auf die Bestimmung des Gerätes wirft. So zeigte ein in Paris ausgestelltes Suzuribako von der zierlichen Art, die man zu poetischen Turnieren im Freien mitführt, auf der Außenseite des Deckels den Dichterfürsten Hitomaro, im Inneren aber einen Fischer in seinem Boote vor kiefernbestandener Küste — als Motiv eines seiner Gedichte. Man soll freilich nicht in jedem japanischen Ziermotive eine sinnige Beziehung zu dem geschmückten Gegenstande suchen: sehr viele verdanken ihre Stelle unzweifelhaft nicht ihrer Bedeutung, sondern nur ihrer Erscheinung. Dabei ist jedoch auf den Sinn der Motive wenigstens so viel Rücksicht genommen, daß wirklich unpassende Darstellungen durchaus vermieden sind. Die europäischen Bierkrüge mit Apostelfiguren, Sakristeischränke mit üppigen Karyatiden und grinsenden Faunen, Speiseschüsseln mit Fröschen, Eidechsen und Schlangen — um nur einige Beispiele aus den »besten« Zeiten unseres Kunstgewerbes zu nennen — finden in Japan ihresgleichen höchstens unter den fragwürdigen Prunkstücken, welche die Bastardkunst der letzten Jahrzehnte für den europäischen Markt fabriziert hat.

Was hier über das Verhältnis des Schmuckes zu dem dekorierten Gegenstande gesagt ist, gilt gleichmäßig für alle Zierkünste; die besondere Aufgabe jeder einzelnen aber liegt in dem Verhältnisse des

[1]) Abgebildet in der »*Histoire de l'Art du Japon*« p. 101, Fig. 39. — Das Original, das — nach japanischer Angabe — für Kobo Daischi, den Stifter der Schingon-Sekte angefertigt worden ist, wird im Ninnaji-Tempel zu Kyoto aufbewahrt.

Schmuckes zu ihrem eigentümlichen Stoffe. Das Wesen jedes Stoffes entfaltet sich in voller und freier Schönheit nur in Formen von einer bestimmten Art, die ihm so natürlich sind, daß sie der Künstler nicht eigentlich zu erfinden braucht, sondern daß sich der Stoff unter seinen Händen gleichsam von selbst in sie hineinfindet. Der Lack läßt sich am besten auf gleichmäßig ebene oder gewölbte Flächen auftragen, und eben in solcher flächenhaften Ausdehnung leuchtet er auch im prächtigsten und ruhigsten Glanze, während er auf einem zu mannigfaltig bewegten Untergrunde unruhig und kleinlich wirkt. So ergibt sich ganz natürlich das Prinzip des Flächenstiles, der in der japanischen Lackkunst lange geherrscht hat und niemals völlig vernachlässigt worden ist. Die Verzierungen, sowohl die mit Farbstoff oder Metallstaub aufgetragenen, wie die aus Perlmutter oder anderen Materien eingelegten, erheben sich dabei entweder gar nicht oder nur sehr wenig über die Fläche des Grundes, dessen ungebrochener Glanz auf diese Weise ihre verschiedenen Farben und Lichter harmonisch zusammenschmilzt. Die einheitlichste und stärkste Wirkung wird erreicht, wenn man auf einen malerischen Reichtum von feinen Schattierungen und Nuancierungen, für welche die Lacktechnik ohnehin schlecht geeignet ist, verzichtet und die Figuren in möglichst wenigen, flach nebeneinander gesetzten Tönen ausführt. Daß die alten Flachlacke gerade dieser Beschränkung einen guten Teil ihrer eigentümlichen vornehmen Schönheit verdanken, lehrt ein Blick auf die Arbeiten von neueren Künstlern, welche die Wirkung des Flächenstiles durch die Vermehrung der koloristischen Mittel keineswegs erhöht haben.

Wenn wir den Flächenstil, besonders in seiner frühen, einfachen Form, als den natürlichsten und besten anerkennen, so wollen wir deshalb nicht etwa dem Reliefstile das Lebensrecht absprechen; auch dieser hat seine unbestreitbare Schönheit, die uns freilich umso größer zu werden scheint, je mehr er sich dem Flächenstile nähert. Seine ehrwürdigsten Vertreter, die sehr großzügig und breitwölbig modellierten alten Arbeiten von Kamakura, haben gerade den rechten Körper für ihre schlichte, blanke, schwarze und rote Lackhaut. Auch die Relieflacke der Aschikagaperiode, der klassischen Zeit des Taka-makiyé, halten sich fast durchweg in einem großen flächigen Stile, ganz verschieden von dem der Tokugawastücke, die in vielen europäischen Sammlungen unter ihrem Namen auftreten[1]); — denn während der

[1]) Ein Taka-makiyé der vornehmsten Zeit und Art ist das Schreibgerät aus dem kaiserlichen Schatze, das zu Paris in dem japanischen Pavillon ausgestellt war und in dem Buche der Kaiserlichen Kommission abgebildet ist. — *Histoire de l'Art du Japon*, Fig. 57, p. 167. — In europäischen Sammlungen sind Originale aus der Aschikagazeit außerordentlich selten.

folgenden Jahrhunderte ist die Jugendfülle des Taka-makiyé im allgemeinen zu immer faltigeren und trockeneren Formen eingeschrumpft. Es ist aber bedeutsam, daß die beiden genialsten Künstler der Tokugawaperiode, Koyetsu und Korin[1]), gegen den Strom der Mode nicht bloß zu dem Stile der Vergangenheit zurückgekehrt, sondern sogar noch über ihn hinausgegangen sind. Auf dem herrlichen Schreibkasten des Korin z. B., mit den von grauen Zedern bestandenen goldenen Miwahügeln, den man im kaiserlichen Pavillon und später bei der Versteigerung Hayashi bewundern konnte, ruht die feierliche Glorie des wundervollen Goldlackes auf einem Relief von so mächtiger Breite und so weicher Rundung, wie sie keiner der uns bekannten früheren Lacke aufweist[2]). Während man das Meisterwerk des Korin selbst in der Abbildung auf den ersten Blick als eine Lackarbeit erkennt, weil alle Formen der Natur des Lackes so vollkommen angemessen sind, daß sie sich in einem anderen Materiale kaum denken lassen, macht ein typisches Taka-makiyé der späteren Tokugawazeit mit den scharfen Umrissen und dem gedrängten Relief vielmehr den Eindruck einer getriebenen und ziselierten Arbeit[3]). Manche Kenner glauben freilich einem Goldlacke das allerfeinste Lob zu spenden, wenn sie ihn für die täuschende Nachahmung eines solchen Goldschmiedewerkes erklären[4]); die guten Meister aber hätten an diesem Komplimente sicherlich keine große Freude gehabt. Denn Goldlack und Gold sind zwei so verschiedene Dinge, daß ein Goldlack, der wie Gold aussehen soll, eben darum die Reize des Lackes einbüßen muß. Jene springende Modellierung läßt die eigenste Schönheit des Lackes nicht zu Worte kommen. Statt des tiefen ruhigen Glanzes, der sich auf den großen Formen der älteren Werke ausbreitet, spielt hier ein Geflimmer von spitzen und scharfen Lichtern, und die unruhige Wirkung des Reliefs wird, besonders in den beiden letzten Jahrhunderten, häufig noch auf-

[1]) Honami Koyetsu lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts; Ogata Korin von 1660 bis 1716.

[2]) Abgebildet in *Histoire de l'Art du Japon*, Pl. LXVI, Nr. 5; und noch schöner in *Collection Hayashi*, Paris 1902, Tafel bei p. 52; beschrieben ebenda p. 51, 52.

[3]) Man vergleiche die Abbildung des Schreibkastens von Korin z. B. mit der Abbildung eines Kastens oder eines Schrankes aus dem berühmten Goldlackmobiliar, das Koami Nagaschighé, der Hofkünstler des dritten Tokugawa-Schogkuns Jyémitsu, für die Ausstattung der Tochter seines Herrn gearbeitet hat. — Zum Teile abgebildet in *Histoire de l'Art*, Pl. LXVII; in *The Kokka* Heft 8 und 100; ein einzelner Kasten in größerem Maßstabe in *The Kokka* Heft 9 und in *Bijitsu Taikan*. Tokio 1896, Vol. IV, Pl. 78.

[4]) Z. B. von jenem Goldlackmobiliar des Koami Nagaschighé wird in der *Histoire de l'Art* gerühmt: »*Ses modelés de paysages sont entièrement faits en pavage d'or, comme si c'était sculpté dans le métal même. Le travail est admirable de solidité et de magnificence*«, p. 247.

dringlich gesteigert durch ein überreiches Kolorit, für das außer mannigfaltigen Mischungen von Pigmenten und Metallpulvern Einlagen aus sehr verschiedenen Materialien verwendet werden. Dieses späte überkünstliche, kokette Taka-makiyé bildet in jeder Beziehung den schärfsten Gegensatz zu jenem frühen Hira-makiyé, dessen Stil wir als den natürlichsten und edelsten gewürdigt haben.

Wir haben die Beispiele für den guten Stil fast sämtlich aus der älteren, für den schlechten aus der neueren Zeit genommen. Diese Auswahl ist weder zufällig noch willkürlich; sie gründet sich durchaus auf das wirkliche Verhältnis der Dinge. Der japanische Lack ist tatsächlich im Laufe der Jahrhunderte im ganzen nicht besser sondern schlechter geworden. Eine solche allmähliche Entartung und Verwilderung des Stiles ist keineswegs der japanischen Lackkunst allein eigen; sie ist vielmehr eine durchaus normale Erscheinung; nicht überall aber lassen sich ihr Wesen und ihre Ursachen so klar erkennen wie hier.

Obwohl wir die Entwickelung der Lackkunst in Japan weit über ein Jahrtausend zurückverfolgen können, sind uns ihre Anfänge völlig unbekannt. Die ältesten Denkmäler aus den Tagen des Kaisers Schômu [1]), die man gelegentlich törichterweise als »primitive Lacke« bezeichnet hat, zeigen bereits eine Technik, die eine sehr lange Übung und Erfahrung voraussetzt [2]). Die Geschichte der Kunst, die wir überblicken, vom 8. bis zum 19. Jahrhundert, gliedert sich deutlich in zwei Perioden, deren Grenzscheide auf der Höhe der Aschikagazeit, in der Mitte des 15. Jahrhunderts liegt.

In der ersten Hälfte herrscht das Hira-makiyé, der Flächenstil. Er ist der älteste, weil er der natürlichste und einfachste ist. Seine Technik ist freilich an und für sich schon schwierig und verwickelt genug; wie denn diese alten Lacke überhaupt nichts weniger als unvollkommene Arbeiten sind. Im Gegenteile, bereits in der Fujiwaraperiode, und vielleicht sogar noch früher, sind verschiedene Verfahren mit einer Meisterschaft ausgeführt worden, welche die gewandtesten Virtuosen der späteren Jahrhunderte nicht wieder erreicht haben. Vor allem die Kunst der Perlmuttereinlagen hat sich damals in unvergleichlich reicher und vornehmer Pracht entfaltet [3]). Trotzdem aber ist in

---

[1]) Schômu regierte von 724 bis 748.

[2]) Es ist allerdings möglich, daß die Lackkunst diese erste Lehrzeit in China durchgemacht hat und daß sie schon hoch ausgebildet in Japan einwanderte. Der Lackbaum stammt aus China. Indessen wissen wir über die alte chinesische Lackkunst gar nichts.

[3]) Der *Pavillon impérial* zu Paris beherbergte zwei wunderbare Werke dieser Art: — die berühmte »Karabitsu«-Truhe mit perlmutternen Phönixwappen in

dieser Periode die Technik noch nicht so übermächtig ausgebildet, daß sie die Künstler in Versuchung führte, ihrem Materiale Gewalt anzutun. Diese lassen sich vielmehr von dem Stoffe leiten und werden auf solche Weise sicher auf dem rechten Wege gehalten. Die Zierformen der alten Lacke scheinen nicht sowohl von Künstlern geschaffen wie aus dem Materiale erwachsen zu sein; der Stil hat etwas Unpersönliches, Gesetzmäßiges: gerade die besten Werke besitzen fast die selbstverständliche und unergründliche Schönheit von Naturerzeugnissen. Und wie die Motive ausgeführt sind, so sind sie auch ausgewählt, mit demselben unfehlbaren Gefühle. Die alten Lackmeister wollen durchaus nichts anderes sein als was sie sein sollen, Zierkünstler. Sie verzichten auf Gegenstände, die sich wohl zu malerischer Darstellung eignen, als Ornamente aber das Gerät zu schwer belasten würden, und begnügen sich meist mit einfachen dekorativen Motiven, wie Wappen, Symbolen, Blumen, Vögeln und dergleichen[1]). Warum sollten sie auch über das Nächste und Natürliche hinausgreifen, da alles noch frisch und unverbraucht ist! Allmählich aber wird man der einfachen Ornamente müde; man beginnt nach »interessanten« Motiven zu verlangen; allein die neuen Gegenstände erfordern auch neue Formen. »Das Hira-makiyé« — sagt die *Histoire de l'Art du Japon* — »reichte nicht aus, um das Ideal auszudrücken, das man bei der Nachahmung der Soghênmalerei in Lack erstrebte; man griff daher zum Reliefstile, den man nach vielen Versuchen in der Higaschiyamaepoche der Vollkommenheit nahe brachte«[2]). In der Tat wäre es kaum möglich gewesen, mit den Mitteln des alten Hira-makiyé der energischen Akzentuierung jener chinesischen Tuschmalerei gerecht zu werden, am wenigsten auf den reichen Goldgründen, die man an dem prächtigen Hofe der Aschikaga liebte; umso besser lassen sich die Abtönungen der Tusche in Abstufungen des Reliefs übertragen. Im 15. Jahrhundert erlangt das Taka-makiyé offenbar die Herrschaft und zugleich entfaltet es seine schönste Blüte. Auf den Relieflacken der Higaschiyamaperiode

---

schwarzem Lackgrunde, eine Arbeit des 10. Jahrhunderts, aus kaiserlichem Besitze; — abgebildet in *The Kokka*, Heft 150; — und eine runde Spiegeldose, mit stilisierten perlmutternen Blütenranken in Goldgrund, aus dem 13. Jahrhundert.

[1]) Es kommen allerdings auch anspruchsvollere Darstellungen vor: so zeigt ein Kasten aus dem 11. Jahrhundert (abgebildet in der *Kokka*, Heft 161) den Fudo in Drachengestalt mit seinen beiden göttlichen Begleitern, — aber in strengem dekorativem Flächenstile gehalten.

[2]) *Histoire de l'Art du Japon*, p. 166. — Die »Soghênmalerei« ist die Malerei der chinesischen Dynastien Sung und Yüen, die vom 14. Jahrhundert an die gesamte japanische Kunst in ihre Bahnen zieht. — Auf ihren Einfluß ist die für die Aschikagaperiode charakteristische Dekoration der Lacke mit landschaftlichen Motiven und Szenen aus dem Tier- und Menschenleben zurückzuführen.

sind die plastischen Formen in vollkommener Harmonie mit dem Charakter des Stoffes gebildet, bei der größten Präzision ohne Trockenheit und Härte, so daß selbst die kleinsten durchaus nicht kleinlich wirken. Die Meister, die für einen Yoschimasa und seinen Kreis arbeiten[1]), sind viel zu vornehm, um mit ihrer Geschicklichkeit zu kokettieren. Allein ihre Technik ist so offenbar gewaltig, daß sie trotzdem die Bewunderung auf sich zieht. Die Arbeit dieser Aschikagakünstler erscheint nicht mehr wie die ihrer Vorgänger als etwas Natürliches, Selbstverständliches, sondern als eine außerordentliche Leistung. Die Technik ordnet sich noch durchaus dem künstlerischen Zwecke unter, aber man vergißt über dem Zwecke nicht mehr das Mittel. Vor allem aber fühlt man unter der vornehmen, korrekten Pracht des Taka-makiyé der Aschikagazeit nicht mehr so unmittelbar und warm wie in dem alten Hira-makiyé das geheimnisvolle Leben, zu dem der Stoff unter der Hand des Bildners erwacht, — den tiefsten Zauber aller Zierkunst.

Es ist für die künstlerische Entwickelung des Lackes wahrscheinlich kein Unglück gewesen, daß jene klassisch vollendete Technik während der Stürme und Wirren, in denen die Herrlichkeit der Aschikaga versank, zum großen Teile verloren ging[2]). Man darf immerhin daran zweifeln, ob sich die originelle Persönlichkeit eines Koyetsu gegenüber der ungebrochenen Autorität des klassischen Aschikagastiles hätte erheben und behaupten können. Honami Koyetsu und sein ebenbürtiger Nachfolger Ogata Korin sind die eigenartigsten und genialsten Lackmeister der Tokugawaperiode[3]). Beide wenden im Gegensatze zu ihren Zeitgenossen einen höchst charakteristischen breitflächigen Stil an, in dessen großen und weichen Formen der Stoff eine seltsam lebendige Schönheit gewinnt. Sie sind in der Tat durch ihr Genie wieder zu den Prinzipien der Fujiwara- und Kamakurameister zurückgeleitet worden[4]). Trotzdem machen ihre Werke freilich einen wesentlich anderen Eindruck als die alten Lacke. Als Schöpfungen

---

[1]) Yoschimasa, der prächtigste der Aschikaga-Schogune, regierte 1449—1471. Nach seiner Abdankung widmete er sich in Higaschiyama dem feinsten und üppigsten künstlerischen Lebensgenusse. In seiner Residenz haben die berühmtesten Lackmeister ihre besten Werke geschaffen.

[2]) Die Herrschaft der Aschikaga endete nach langen Bürgerkriegen 1573.

[3]) Die Lacke des Koyetsu sind außerordentlich selten; es ist bezeichnend, daß von den drei Koyetsu-Kästen, die man in der *Histoire de l'Art du Japon*, Pl. LI, abgebildet sieht, zwei Kopien sind. Nicht viel häufiger sind Originale von Korin. Drei vorzügliche Stücke sind mustergültig reproduziert in *Tajima, Masterpieces selected from the Korin School.* Tokio 1904, Vol. II. — Über die Abbildungen des »*Miwa Suzuribako*«, des Meisterwerkes von Korin, vgl. oben.

[4]) Koyetsu und Korin haben den Fujiwara- und den Kamakurastil keineswegs nachgeahmt; sie haben sich nur einzelne Elemente jener Formensprache angeeignet, und im übrigen im Geiste der alten Meister gearbeitet.

höchst bewußter und eigenwilliger Persönlichkeiten erregen sie ein stärkeres Interesse, gewähren aber eine weniger ruhige und tiefe Befriedigung als jene, die mit ihrer Naivität und Gesetzmäßigkeit wie Naturerzeugnisse wirken. Auch der gewaltigste spätgeborene Meister vermag seinen Gebilden nicht zu geben, was alle Werke der Frühzeit als natürliches Vorrecht besitzen. Koyetsu und Korin stehen unter ihren Zeitgenossen und Nachfolgern allein; ihre Formen wie ihre Werke sind freilich oft genug imitiert worden, am fleißigsten, seitdem der Ruhm der beiden großen Namen auf den europäischen Kunstmarkt gedrungen ist[1]); aber der herrschende Geschmack der Tokugawaperiode hat sich nicht dem Einfachen und Großen, sondern immer mehr dem Komplizierten und Subtilen zugewendet. Man hat die überreiche und überfeine Ausbildung der Lacktechnik, die sich im 17. und 18. Jahrhundert auf Kosten der Kraft und Freiheit der Kunst vollzog, für eine unmittelbare Folge der Tokugawapolitik erklärt, welche die Aufmerksamkeit und Energie grundsätzlich überall vom Wesentlichen auf das Äußerliche abgelenkt habe. Wenn die Nachfolger des Jyeyasu wirklich einen derartigen Einfluß auf die Lackkunst geübt haben sollten, so haben sie nur eine Entwickelung befördert, die sie nicht hätten hindern können. Jede Kunst erreicht in ihrem Lebenslaufe einen Punkt, wo sich das Schwergewicht von innen nach außen, von dem Wesen auf die Form, von dem künstlerischen Zwecke auf das technische Mittel verschiebt. In den Lacken der Aschikagazeit hatten sich beide gerade im Gleichgewichte gehalten. Aber die Technik brauchte nur noch ein wenig diffiziler und pretiöser zu werden, um das Interesse auf ihre Seite hinüberzuziehen; und in der üppigen und müßigen Friedenszeit, welche die Tokugawa-Schogune dem Volke brachten, wurde sie es sehr schnell. Schon im 17. Jahrhundert wurde die Technik besonders für das Taka-makiyé dermaßen bereichert und verfeinert, daß sie die Energie der Künstler und die Aufmerksamkeit der Liebhaber zum größten Teile in Beschlag nahm. Die Ursache dieser Entwickelung ist auf der einen Seite der Geschmack der vornehmen Herren, die sich mit solchen Subtilitäten über die Leere ihres Lebens täuschen; auf der anderen aber das stetig erstarkende Bedürfnis der Künstler, gegenüber der Masse des bereits Geleisteten die eigene Persönlichkeit zur Geltung zu bringen. Das Streben nach Originalität tritt immer in der zweiten Lebenshälfte einer Kunst hervor. In der ersten braucht man nicht nach Originalität zu streben, weil man sie hat. Erst wenn das Nächste, Einfache, Natürliche verbraucht ist, beginnt man sich nach dem Entfernten, Ungewöhnlichen, Un-

[1]) Nichts ist so häufig und so schlecht gefälscht worden wie die Lacke Korins. Infolgedessen kann man in Europa Hunderte und Tausende von »Korins« bewundern.

natürlichen umzusehen. Der Künstler geht nun dem Nächsten und Natürlichen aus dem Wege; er sucht und schafft sich künstliche Schwierigkeiten, durch deren Überwindung er seinen gewandten Mitbewerbern und dem blasierten Publikum imponieren kann. Er wählt schwierige Motive, die sich nur durch einen verzwickten Kunstgriff dekorativ verwerten lassen, er zwingt das Material in Formen, die ihm widerstreben. Viele Meister der letzten zweihundert Jahre haben ihren Ruhm darin gesucht und gefunden, Lacke herzustellen, die wie Bronze, Eisen, alte chinesische Tusche, Fayence, verwittertes Holz, nur nicht wie Lack aussehen. Der größte Tausendkünstler dieser Art ist Ritsuwo, den man seltsamerweise dem Koyetsu und dem Korin als dritten im Bunde zu gesellen pflegt[1]). Mit größerem Rechte könnte man ihn den beiden Künstlern als Virtuosen gegenüberstellen. Man darf ihm freilich nicht alle die billigen Kunststückchen zur Last legen, die in Europa seinen berühmten Namen tragen; aber auch die authentischen Arbeiten, die 1900 in dem japanischen Pavillon ausgestellt waren, machten zum großen Teile mehr den Eindruck von Kunststücken als von Kunstwerken, z. B. jener Schrank, dessen glatter, schwarzer Grund mit täuschenden Nachbildungen alter chinesischer Münzen, Tuschstücke und Bronzespiegel im Hochrelief dekoriert war[2]). Der ungeheure Aufwand an technischer Geschicklichkeit und Mühe stand in einem peinlichen Mißverhältnisse zu der künstlerischen Wirkung. Wenn solche Dinge in die Mode kommen und in der Mode bleiben, so ist es ein sicheres Zeichen, daß es mit der Kunst zu Ende geht; denn sie erfordern ebensoviel künstlerische Unfähigkeit wie technische Geschicklichkeit. Eine Zierkunst, welche die Schönheit ihres Stoffes nicht mehr zeigen, sondern verbergen will, hebt sich selbst auf. Es hat zwar neben und nach Ritsuwo nicht an Männern gefehlt, die mehr oder weniger im Geiste oder doch im Stile der alten Meister gearbeitet haben; aber im allgemeinen hat das Virtuosentum immer mehr die Kunst überwuchert. Der Geist ist in der Form erstickt.

Man hat von einer krankhaften Entartung der japanischen Kunst unter der Herrschaft der Tokugawa gesprochen[3]); allein in Wahrheit ist dies späte Virtuosentum an seiner Stelle ebenso normal wie das frühere Künstlertum an der seinigen. Die japanische Lackkunst hat sich von Anfang bis Ende im wesentlichen durchaus folgerichtig, d. h. nach dem inneren Lebensgesetze jeder Kunst, entwickelt. Sie hat wohl

---

[1]) Ogawa Ritsuwo, oder Haritsu, 1662—1747, als Lackvirtuose, Maler und Dichter berühmt.

[2]) Abgebildet in der *Histoire de l'Art du Japon,* p. 249, Fig. 77.

[3]) Freilich nicht in Europa, wo die Tokugawakunst noch immer als die Blüte und Krone der gesamten künstlerischen Entwickelung Japans bewundert wird.

einzelne Hemmungen und Störungen erlitten, aber niemals eine eigentliche Unterbrechung, niemals eine unheilbare Verkrüppelung. Und gerade dieser wesentlich ganz gesunde normale Verlauf macht ihre Geschichte für die Erkenntnis des Lebensgesetzes des künstlerischen Stiles so wertvoll. Der Übergang von dem einfachen und natürlichen zu dem komplizierten und künstlichen Stile, von der objektiven Gesetzmäßigkeit zu der subjektiven Willkür, vom naiven Künstlertume zum bewußten Virtuosentume ist unvermeidlich. Er muß sich überall vollziehen, wo sich eine Kunst frei entwickeln kann. Die Überlegenheit der älteren Kunstwerke beruht nicht auf einem geistigen Vorrange der älteren Künstler, sondern auf ihrem zeitlichen Vortritte. Zu ihrer Zeit ist das Feld der Motive noch nicht abgeerntet und die Abhängigkeit der Technik vom Materiale noch nicht gelockert. Selbst wenn sie gegen das Stilgesetz des Stoffes sündigen wollten, sie könnten es gar nicht; denn sie gebieten noch nicht über die nötigen technischen Mittel. Aber nichts dauert: Menschen und Dinge drängen weiter. Das Schönste veraltet; man verlangt nach neuen Dingen und neuen Formen. Die späteren Meister sind nicht etwa geringer begabt als ihre Vorgänger, im Gegenteile, vielleicht hat die Lackkunst zu keiner Zeit größere Talente aufzuweisen gehabt als im 17. und im 18. Jahrhundert, — aber sie leben und schaffen in ganz veränderten Verhältnissen. Der Schatz der besten und natürlichsten Motive ist erschöpft; die technischen Mittel haben sich vermehrt; und zugleich hat sich das Bedürfnis erhoben, gegenüber den Meistern und Werken der Vergangenheit die Eigenart der Lebenden zu betonen und zu behaupten. Die natürliche Folge ist eine immer reichere Ausbildung und eine immer willkürlichere Verwendung der Technik. Der Inhalt wird der Form geopfert, das Gesetz der Laune, die Sache der Kunst der Person des Künstlers. Es ist gerade die Größe und die Schönheit der alten Kunst, die der jüngeren zum Verhängnisse wird. Wenn das Beste schon geleistet ist und etwas anderes geleistet werden soll, so muß das Neue das Schlechtere sein. Die Kunst sinkt und fällt am Ende unter der Last ihrer eigenen Werke.

Die japanische Lackkunst ist nicht durch europäische Einflüsse getötet worden; sondern sie ist gestorben, weil ihr Lebenslauf vollendet war. Sie hat sich völlig ausgelebt; sie hat das ästhetische Wesen ihres Stoffes vollkommen erschöpft und künstlerisch dargestellt; sie hätte in aller Zukunft sicherlich nichts Schöneres hervorbringen können als was sie in der Vergangenheit geschaffen hat.

X.

Über Wertschönheit.

Von

Rudolf Ameseder.

Witasek hat in seinen »Grundzügen« [1]) auf ein Tatsachengebiet aufmerksam gemacht, das meines Erachtens in der Ästhetik eine sehr bedeutungsvolle Stellung einzunehmen berufen ist, das der Wertschönheit. Der von ihm festgestellte Zusammenhang von ästhetischem Verhalten und Wertverhalten bleibt auch dann zu Recht bestehen, wenn — wie hier — an der Interpretation des Zusammenhanges mehr oder minder erhebliche Modifikationen versucht werden.

Die Tatsachen, welche sich in diesem Gebiet der Untersuchung darbieten, sind folgende. Unser ästhetisches Verhalten richtet sich häufig auf Eigenschaften von Objekten, ohne durch die sinnlich wahrnehmbaren Merkmale, oder durch die Gestalt, oder schließlich durch das Ausdrucksvolle dieser Gegenstände in seiner Eigenart bestimmt zu sein. Dies letztere läßt sich mit Sicherheit feststellen, da das ästhetische Verhalten, wie es durch Empfindungsgegenstände, durch Gestalten oder durch den Ausdruck bedingt ist, sich deutlich von der hier behandelten Art des Ästhetischen unterscheidet, häufig genug sich auch neben ihr vorfindet. Die Gegenstände dieser ästhetischen Klasse sind dadurch in übereinstimmender Weise gekennzeichnet, daß sie zugleich [2]) wertvoll sind. Darin nun sucht Witasek die Grundlage für seine Analyse dieser besonderen Art ästhetischer Reaktion.

Das ästhetische Verhalten ist dabei, wie er vermutet, kein ursprüngliches, spontan eintretendes, wie etwa die Freude an einer »schönen« Farbe, sondern ein in seinem Dasein an das Vorhergehen bestimmter Erlebnisse gebundenes, also aus dem Effekt eben dieser Erlebnisse

---

[1]) Grundzüge der allgemeinen Ästhetik von Dr. Stephan Witasek, Leipzig 1904, S. 45 ff. und 80 ff.

[2]) E. Landmann-Kalischer bezeichnet es (diese Zeitschr. S. 117) als eine Absurdität, wenn man behauptet, daß Schönheit kein Wert, das ästhetische Urteil kein Werturteil sei. Nun bestreitet wohl niemand, daß etwas Schönes zumeist Wert hat, wie es Schönheit hat, aber deshalb ist die Schönheit des Objektes nicht sein Wert, sondern sie begründet ihn höchstens. Demzufolge urteilt man auch über Verschiedenes, wenn man einmal über die Schönheit, ein andermal über den Wert eines Objektes urteilt.

abgeleitetes. Das einzige ursprüngliche Verhalten dieser ästhetischen Gegenstände zu unserem Gemütsleben scheint darin zu bestehen, daß sie wertvoll sind; also muß wohl die Gewohnheit, jene Objekte wertzuhalten, die Fähigkeit herbeiführen, auf sie ästhetisch zu reagieren.

Wie die Ableitung, nämlich das Entstehen einer ästhetischen Reaktion aus unserem ursprünglichen Verhalten zum wertvollen Gegenstande Witaseks Auffassung entsprechend genauer zu denken wäre, ergibt sich bei näherer Betrachtung der Wertgefühle und der ästhetischen Gefühle.

Wenn ein Gefühl, gleichviel von welcher Art, sich auf einen Gegenstand richtet, so steht dieses Gefühl niemals allein, sondern es bedarf eines intellektuellen Tatbestandes, mittels welches der Gegenstand zunächst erfaßt wird. Z. B. sehe ich eine Farbe und freue mich an ihr, ich reproduziere eine Melodie und sie gefällt mir, oder ich glaube, daß ein Ereignis eintreten wird, und bin betrübt darüber u. s. w. Die Wahrnehmungsvorstellung von der Farbe, die reproduzierte Vorstellung von der Melodie, die Überzeugung (das Urteil)[1]) vom Eintreten des Ereignisses sind also hier die Voraussetzungen der Gefühle, die mit ihnen natürlich in einen sehr festen, für den in psychologischer Analyse Ungeübten häufig sogar einfach aussehenden Komplex eingehen. Ob die Gefühlskomponente dieses Komplexes qualitativ variabel ist, mag derzeit dahingestellt bleiben, jedenfalls variiert der ganze Komplex mit der intellektuellen Voraussetzung. Gefühle mit einem Urteil, das seinerseits natürlich auf Vorstellungen aufgebaut ist, als Voraussetzung sind z. B. Wertgefühle; diejenigen Gefühle, welche bloß Vorstellungen zur Voraussetzung haben, sind allerdings nicht so einheitlich zu charakterisieren — nach Witasek sind jedenfalls alle ästhetischen Gefühle Vorstellungsgefühle, d. h. sie haben Vorstellungen zur Voraussetzung.

Auch nicht alle Wertgefühle sind ursprünglich; zu vielen Objekten bildet sich erst im Lauf der Zeit oder aber im Hinblick auf ihren

---

[1]) Unter »Überzeugung« oder »Urteil« ist hier nichts anderes zu verstehen, als was dem natürlichen Sprachgebrauch entspricht. Diesen, jedem geläufigen Tatbestand hat Meinong als Voraussetzung desjenigen Gefühles erwiesen, mit welchem man auf Wertvolles reagiert, und das demzufolge auch wohl ganz natürlich von ihm als Wertgefühl bezeichnet worden ist. Wer jemals beim Erleben einer Überzeugung auf sein Verhalten geachtet hat, weiß allerdings auch, daß die Überzeugung mehr ist, als die mit ihr auftretenden Vorstellungen. Aber die Analyse des Wertgefühles ist von der näheren Untersuchung der Überzeugung unabhängig und besteht jedenfalls zurecht, mag das, was man herkömmlich Urteil nennt, sonst eigenartig sein oder nicht. H. Spitzer irrt also, wenn er in seiner Bemerkung in dieser Zeitschr. S. 85 behauptet, daß die psychologische Werttheorie, wie sie von Meinong begründet wurde, etwas mit Brentano zu tun habe.

Zweck und dergleichen eine derartige Beziehung, daß die Überzeugung von ihrem Dasein oder Nichtdasein mit Lust oder Unlust verknüpft ist. Es bildet sich also eine Disposition zum Werthalten dieser Objekte, derzufolge die Vorstellung vom Objekt verbunden mit der Überzeugung von seiner Existenz oder Nichtexistenz das Gefühl eintreten läßt, das dann natürlich ein Urteils-, näher ein Wertgefühl ist. »Ist nun« — meint Witasek — »ein Gegenstand in der Regel mit einem Wertgefühl verbunden, so wird sich unter Umständen die ihm dadurch anhaftende emotionale Betonung auch dann regen, wenn das Urteil, das normalerweise die Voraussetzung des Wertgefühles ist, einmal ausbleibt [1].« Da die Gefühlsdisposition dann aber nur durch eine Vorstellung ausgelöst wird und in dem aktuellen Tatsbestand sich nur Vorstellung und Gefühlsbetonung finden, ist das so entstandene Gefühl als Vorstellungsgefühl zu bestimmen. Es würde also auf diese Weise verständlich, daß man auf Objekte ursprünglich nur mit Wertgefühlen, im Lauf der Zeit aber ästhetisch reagiert [2].

Der Erklärungsversuch Witaseks wird erst zu überprüfen sein. Vorher aber wird es sich darum handeln, einen Überblick über das Gebiet der Wertschönheit zu gewinnen, und dabei kann jene Gebundenheit des in Rede stehenden ästhetischen Verhaltens an den Wert einerseits als Kennzeichen der hierhergehörigen Fälle dienen, anderseits mag der Ausschluß von Empfindungsgegenständen, Gestalten und von Ausdrucksvollem eine genügende Einschränkung des Untersuchungsgebietes geben.

Die Möglichkeit, das Gebiet der Wertschönheit nach außen hin abzugrenzen, gestattet es, auch innerhalb derselben Typen zu unterscheiden, deren Aufzählung zwar keine Sicherheit für Vollständigkeit wird beanspruchen können, die aber immerhin das treffen dürften, was für die ästhetische Betrachtung in den Vordergrund zu stehen kommt. Den Ausgangspunkt für eine solche Typenaufzählung sollte wohl die Unterscheidung der psychologischen Voraussetzungen machen; allein diese sind durchweg Gestaltvorstellungen, deren Unterschiede für das wertästhetische Gefühl [3]) scheinbar irrelevant sind. Hingegen

[1]) Witasek a. a. O. S. 94.

[2]) Die obige Darlegung von Witaseks Gedankengang gibt gleichzeitig die terminologische Grundlage für die Verständigung. Für eingehendere Interessen verweise ich auf die grundlegenden Ausführungen Meinongs in seinen »Psychologisch-ethischen Untersuchungen zur Werttheorie«, die einschlägigen Kapitel in Höflers Psychologie, auf die Ästhetik Witaseks, sowie auf Meinongs neueste Arbeit »Über Urteilsgefühle: was sie sind und was sie nicht sind«, Archiv f. d. ges. Psychologie Bd. VI, S. 22 ff., besonders bezüglich der noch immer häufig mißverstandenen Stellung des Urteils beim Wertgefühl.

[3]) Der Kürze halber sei vorläufig diese Bezeichnung eingeführt.

dürfte es für die Eigenart des wertästhetischen Verhaltens nicht belanglos sein, auf welche Weise die oben erwähnte Disposition zu stande kommt, welcher das Vorstellungsgefühl sein Dasein verdankt.

Die Gegenstände des wertästhetischen Verhaltens, zunächst die normgemäßen Gegenstände, haben nicht einen ursprünglichen Eigenwert, sondern nur einen abgeleiteten. Dies folgt zwar nicht aus der Natur der Wertschönheit, gilt aber, soweit ich sehe, durchgängig. Es wird also durch Wertübertragung [1]) eine Disposition zur Werthaltung des betreffenden Gegenstandes geschaffen und das Entstehen dieser Disposition kann sich auf mancherlei Weise vollziehen. Anderseits kann auch die Umbildung der Werthaltungsdisposition in eine solche für Vorstellungsgefühle Variationen aufweisen, indem das ästhetische Gefühl in einzelnen Fällen neben einem Wertgefühl auftritt, in anderen nicht, manchmal die Beziehung zum wertvermittelnden Objekt für das Zustandekommen des ästhetischen Verhaltens erfaßt sein muß, manchmal nicht.

Nun ist gattungsmäßige Schönheit zu finden nur der fähig, der eine Menge Repräsentanten dieser Gattung kennt. So erscheint uns das Kamel häßlich, dem Araber schön. Es ist dabei wohl sehr wahrscheinlich, daß jene Gestalteigenheiten, welche z. B. ein Pferd als besonders tüchtig erscheinen lassen, dieselben sind, auf welche sich unser ästhetisches Verhalten richtet. Es ist jedoch gar nicht notwendig, daß diese Tüchtigkeit erkannt werde, damit das ästhetische Verhalten eintreten könne. Auch wer über die praktische Verwendung der Pferde z. B. gar keine ausreichende Erfahrung hat, wird das schöne Pferd vom häßlichen unterscheiden, obwohl ja diese Schönheit keine der bloßen Form ist. Bedingung dafür ist nur, daß er ausreichend viel Pferde gesehen habe.

Der Widerspruch, welcher darin zu liegen scheint, daß die gattungsmäßige Schönheit durch die Zweckmäßigkeit im Rahmen dieser Gattung bedingt ist, aber daß sie von jemand erfaßt werden kann, der unfähig ist diese Zweckmäßigkeit zu beurteilen, läßt sich mit Zuhilfenahme einer einfachen Beobachtung beseitigen. Zwar ist dies nicht etwa so möglich, daß man sich das Urteil über die Beziehung zum Zweck im Lauf der Zeit ausgeschaltet denkt, da ja eben auch derjenige fähig ist, diese Art von Wertschönheit zu erfassen, der dieses Urteil überhaupt nicht zu fällen vermag. Das Werthalten muß vielmehr ein von der Zweckmäßigkeit ganz unabhängiges sein und nur dem Ergebnis nach mit ihr in gewisser Weise übereinstimmen. Es scheint nämlich, daß wir durchgehends dasjenige, woran wir uns gewöhnt

[1]) Vgl. Meinong, Psychologisch-ethische Untersuchungen, S. 59 ff.

haben, werthalten und daß das »Gewöhnen« seiner emotionalen Seite nach als das Entstehen einer Werthaltungsdisposition aufzufassen ist, die sich zum Teil mehr in negativer Art äußert, indem sie einem sonst mit Unlust verbundenen Erlebnis seine Unannehmlichkeit benimmt oder aber direkt aus gleichgültigen Objekten lustbringende macht, mindestens solche, deren Ausbleiben mit Unlust verbunden ist. Die Erfahrungen, welche für diese Auffassung sprechen, sind überaus zahlreiche. Zwar wird man sich hüten müssen, solche heranzuziehen, bei welchen dem betreffenden Objekt ein Wirkungswert zukommt, der sich im Lauf der Zeit in einen Eigenwert verwandelt. Aber ich entschließe mich beispielsweise auch schwerer, einen Tisch aus meinem Arbeitsraum entfernen zu lassen, den ich nie benützt habe, bloß weil er lange darin gestanden hat und ich mich an seinen Anblick gewöhnt habe. Gewinnt aber ein Objekt durch Gewöhnung Eigenwert [1]), dann ist es begreiflich, daß jene Eigenschaften eines Individuums solchen Wert aufweisen mögen, welche an den meisten Individuen seiner Gattung mir begegnet sind. Es mag anderweitig wahrscheinlich sein, daß die gattungsgemäßen Eigenschaften sich innerhalb der Gattung auch am häufigsten verwirklicht finden; die gattungsgemäßen sind aber wohl die für den Organismus zuträglichsten, zweckmäßigsten. So erklärt es sich vielleicht, warum das für den Repräsentanten der Gattung Zweckmäßige von uns wertgehalten wird, obwohl wir diese Zweckmäßigkeit nicht erfassen und wohl auch zu erfassen häufig gar nicht fähig sind.

Witasek hat auch zu zeigen versucht, wie aus der Werthaltung des Gattungsmäßigen, das — wie sich eben gezeigt hat — zugleich das Zweckmäßige ist, ein ästhetisches Gefühl werden kann. Seiner Ansicht nach liegt hier eine Verkürzung des psychischen Verlaufes vor, wie sie ja häufig zu beobachten ist. Tritt das Existenzialurteil immer mit der Vorstellung des betreffenden Gegenstandes einerseits, mit Wertlust anderseits verknüpft auf, so meint er, es könnte sich leicht eine derartige Beziehung zwischen der Vorstellung und der Lust einstellen, daß diese ohne Vermittlung eines Urteiles durch jene Vorstellung ausgelöst wird [2]). — Auch der ästhetische Charakter des so resultierenden Gefühles wäre durch diese Position leicht verständlich gemacht. Die Voraussetzung ist beim Ausfall des Urteiles nur die

[1]) Wenn ich recht sehe, scheint diese Tatsache den Namen eines Wertgesetzes beanspruchen zu dürfen.

[2]) Da es sich dabei um Dispositionsveränderungen im selben Subjekt und nicht um Vererbung handelt, ist die Bemerkung Kalischers (a. a. O. S. 116), daß »diese Theorie sich beträchtlich der vom Autor selbst belächelten biologischen Raserei nähert . . .«, keineswegs zutreffend.

Vorstellung, das Lustelement ist in beiden Fällen das gleiche, daher ist dieser Komplex als Vorstellungsgefühl anzusprechen.

Indessen hat diese Auffassung neben ihren ersichtlichen Vorzügen doch den Nachteil, den Tatsachen nicht voll gerecht zu werden. Zunächst ist es deutlich, wo solche Verkürzung des psychischen Verlaufes durch Ausfall eines Gliedes eine unumstößliche Sache ist, nämlich bei den Vorstellungsassoziationen. Wird die Reihe m, p, q öfter vorgestellt, dann tritt nicht nur eine Assoziation der nebeneinanderstehenden Glieder ein, sondern es ist auch q mit m assoziiert, obwohl diese Verbindung nicht explizit vorgestellt wurde. Ähnlich scheint hier aus der Reihe: Vorstellung — Urteil — Gefühl das Urteil ausfallen zu können. Aber die Gesetze der Assoziation sind doch auf das Gefühlsleben nicht ohne weiteres übertragbar, zumal das Gefühl einerseits hier keinesfalls an das Urteil assoziiert ist, anderseits ein Gefühl, das an eine Vorstellung assoziiert wäre, immerhin eine andere Voraussetzung haben könnte, als diese Vorstellung. Nun beansprucht aber ferner Witasek für dieses durch den verkürzten Vorgang entstandene Gefühl ästhetischen Charakter. Hat sich aber einmal jene Umwandlung vollzogen, derzufolge ästhetisch wirkt, was ehedem bloß wert war, dann bleibt erfahrungsgemäß der ästhetische Charakter des Gefühls doch bestehen, auch wenn neben der Vorstellung das erforderliche Urteil eintritt. Dieser Umstand scheint ausreichend, um die vorliegende Erklärung durch eine Betrachtung zu ersetzen, die allerdings viel weniger Erklärung ist. Wird nämlich das durch den Komplex von Vorstellung, Urteil und Gefühl etwas äußerlich [1]) dargestellte Wertgefühl dadurch zum ästhetischen, daß das Urteil aus der Reihe ausfällt, dann müßte, zumal bei der von Witasek angenommenen qualitativen Einzigkeit der Lust ein solches ästhetisches Gefühl wieder zum Wertgefühl werden, wenn ein Existenzialurteil mit gleichem Objekt zur Vorstellung hinzuträte. Dies wird aber durch die Erfahrung, wie oben erwähnt, nicht bestätigt; der ästhetische Charakter des Lustgefühles bleibt zumeist bestehen, wenn daneben geurteilt wird, ja sogar dann, wenn das hinzutretende Existenzialurteil ein negatives ist, wobei (sofern überhaupt) ein negatives Wertgefühl neben dem positiven ästhetischen Gefühl zu bemerken ist. Hält man jedoch an der qualitativen Einzigkeit der Lust nicht fest, dann wird man sich einstweilen damit begnügen müssen, daß man die gleichzeitige Begründung einer ästhetischen Gefühlsdisposition neben der des Wertgefühls feststellt.

Dieselbe Erwägung, welche für das Entstehen der Wertgefühls-

---

[1]) Natürlich meine ich ebensowenig wie Witasek, daß etwa jeder Realkomplex dieser drei Elemente ein Wertgefühl sein müßte.

disposition statthaft ist, kann auch das Entstehen der ästhetischen Gefühle dem Verständnis näher bringen. Nichts ist vollständig wertlos, sondern alles hat einen, wenn auch untermerklichen, positiven oder negativen Wert. Übermerkliche Gefühle stumpfen sich zwar ab, d. h. das Erleben des Gefühls setzt die Disposition zur Wiederholung dieses Erlebnisses herab; und die Voraussetzung desselben Sachverhaltes wird wohl auch bei untermerklichen Gefühlen nicht abzulehnen sein. Aber im selben Grade, in dem die Stärke des Gefühls abnimmt, wächst das Bedürfnis nach dem Objekt desselben, die Unwerthaltung für das Ausbleiben desselben. Und diese kann wohl eine Disposition für übermerkliche Gefühle werden. Der Wert eines Objektes wird seiner Größe nach durch die Unwerthaltung für den Nichtexistenzfall ebenso ausgemacht wie durch die Werthaltung seiner Existenz[1]). Auch ästhetisch Indifferentes kann es im strengen Sinn nicht geben. Wenn nun die ohnedies untermerklichen ästhetischen Gefühle durch Gewöhnung gleichfalls herabgesetzt werden, so wird die Schönheit, hier die normgemäße, ihrer Größe nach doch auch durch die Gefühlsdisposition bestimmt, die durch das Fehlen der in Rede stehenden Eigenschaften an einem vorgegebenen Komplex erregt wird[2]). Es ist nicht einmal notwendig, daß die ästhetische Gefühlsdisposition neben der Werthaltungsdisposition eintritt; ihr Zusammenhang könnte ein ebenso äußerlicher sein, wie etwa das Zusammentreffen des Zweckmäßigen und des Wertgehaltenen im oben dargelegten Sinn. Es ist aber doch bemerkenswert, daß dieses ästhetische Verhalten überall und wie mir scheint auch nur dort auftritt, wo das charakterisierte Wertverhalten vorliegt. Es wäre zum mindesten sehr wahrscheinlich, daß das Entstehen der Werthaltungsdisposition das gleichzeitige Entstehen der Disposition für das ästhetische Verhalten begünstigt, und so erscheint die Bezeichnung »Wertschönheit« wenigstens als rein deskriptiv gemeinte vollkommen berechtigt.

Die Lustgefühle, sowohl die ästhetischen als die Wertgefühle, welche ein vorzüglicher Repräsentant einer Gattung auslöst, sind nun allerdings recht übermerklich, was mit der vorgebrachten Ansicht fürs erste nicht gut vereinbar scheint. Jedoch darf nicht außer acht gelassen

---

[1]) Vgl. Meinong, Über Werthaltung und Wert. Archiv f. systemat. Philos. I, S. 332 ff.

[2]) Das Fehlen selbst könnte natürlich nur vermöge eines auf dasselbe gerichteten Urteiles und dann nur Gegenstand eines Wertgefühles werden. Ist man aber beispielsweise an den Komplex a b c gewöhnt, so kann das Auftreten des Komplexes b c Unlust hervorrufen, deren Vorhandensein dann vielleicht auf Rechnung des fehlenden a kommt. Es handelt sich nur um eine Analogie zu den Nichtexistenzgefühlen, nicht um eine Übertragung derselben.

werden, daß der vorzügliche Repräsentant in allen oder vielen Stücken unseren ästhetischen Bedürfnissen entspricht, während wir sonst die einzelne gattungsgemäße Eigenschaft nur neben anderen minder entsprechenden vorzufinden in der Lage sind.

Anna Tumarkin sagt in der sehr gründlichen Besprechung der Ästhetik Witaseks (Bericht über die deutsche ästhet. Lit. 1900—1905, Archiv für syst. Philosophie XI. Bd. 3. Heft): »Die Übertragung des Wertgefühles kann das bereits vorhandene ästhetische Gefühl steigern, resp. dessen Entwickelung begünstigen; sie kann es aber nicht erzeugen, wie es bei Witasek bei der Wertschönheit, wenn sie sich an eine ästhetisch gleichgültige Gestalt knüpft, der Fall sein müßte.« Damit ist vorläufig nur ein Zweifel ausgesprochen; ich kann aber nicht absehen, wo die Instanzen dafür liegen sollten, daß die Übertragung des Wertgefühles kein ästhetisches Gefühl erzeugen kann, zumal es sich hier um Witaseks Auffassung handelt, derzufolge das Wertgefühl selbst jene qualitative Veränderung erleidet, also ein »Erzeugen« eigentlich nicht postuliert ist. Die Fälle sonst ästhetisch ausreichend indifferenter Gegenstände mit Wertschönheit sind übrigens wirklich häufig genug. Es genügt aber für die Eigenart der Wertschönheit, wenn das Wertverhalten das ästhetische Verhalten zu denselben Objekten nur steigert, wofern dies Steigern sicher auf Rechnung des Wertverhaltens zu setzen ist. Es gibt ja auch keine Gestaltschönheit, ohne daß irgendwelche ästhetische Eigenschaften der Empfindungsgegenstände gleichzeitig vorlägen, ebensowenig gibt es Schönheit des Ausdruckes, ohne daß sich dieser Ausdruck an eine schöne oder häßliche Gestalt knüpfte u. s. w. Die Wertschönheit ist eben nur eine Komponente dessen, was wir die Schönheit des betreffenden Objektes nennen; das ist sie aber ebensogut wie die »Formschönheit« oder die »Ausdrucksschönheit«.

Die Mitbegründung ästhetischer durch Werthaltungs-Dispositionen gibt auch eine Möglichkeit ästhetischer Suggestionen und damit ästhetischer Erziehung, die allerdings mittelbarer auch ohne solche Suggestion geleistet werden kann. Suggerierbar ist zunächst nur ein Urteil und mit dem Urteil ein Wertgefühl; eine unmittelbare Übertragung ästhetischer Gefühle ist empirisch nicht beglaubigt, und das Vermitteln von Vorstellungen [1]), welche ihrerseits Voraussetzungen für ästhetische Gefühle abgeben, ist nicht als Gefühlssuggestion aufzufassen. Dagegen läßt sich das Urteil »x ist schön« sehr wohl suggerieren und wird dann ein auf x gerichtetes Wertgefühl vermitteln. Bei diesem Vermitteln, das ja im Begründen einer Werthaltungsdisposition für x be-

[1]) Oder von Annahmen. Vgl. Meinong »Über Annahmen«.

steht, würde dann in ähnlicher Weise wie bei den bisherigen Fällen die wertästhetische Disposition mitbegründet[1]).

Der Unterschied zwischen diesem Fall von ästhetischer Suggestion und jenem von Gewöhnung besteht schon darin, daß die hervorgerufenen Wertgefühle im Suggestionsfall übermerklich sind, im Gewöhnungsfall untermerklich. Praktisch unterscheiden sich beide sehr stark durch ihre Gegenstände. Von der ersten Gruppe hat sich gezeigt, daß sie dasjenige ästhetisch bevorzugt, was gleichzeitig im Rahmen der Gattung zweckmäßig ist; von der zweiten gilt dies keineswegs. Nicht das Normgemäße ist es, was hier gefällt, sondern oft genug das Normwidrige, wofern sein Wert nur von ausreichend suggestionsfähigen Individuen vertreten wird. Diese Art der Begründung ästhetischer Dispositionen scheint vorzugsweise dann vorzuliegen, wenn ein Subjekt etwa auf eine neue Mode ästhetisch reagiert. Natürlich kann sich das Gefallen an der Mode auch auf dem ersten Weg vollziehen, doch dann unter einem anderen Aspekt; sie wird erst schön gefunden, wenn ausreichend viel ihr entsprechende Objekte auf das Subjekt eingewirkt haben.

In noch immer deutlichem Zusammenhang mit den beiden vorgebrachten Typen des Wertästhetischen steht das Zweckgemäße. Unser ästhetisches Verhalten dem Zweckmäßigen gegenüber sieht zwar zunächst insofern recht kompliziert aus, als hier einige Urteile als Voraussetzung des Gefühles notwendig zu sein scheinen. Gefällt ein Werkzeug, weil es ersichtlich zu seinem Zweck gut taugt, so scheint doch sein Zweck durch ein Urteil erst erfaßt sein zu müssen und anderseits auch darüber geurteilt zu sein, wieweit der Gegenstand diesem Zweck entspricht. Schon die Annahme leistet hier etwas völlig anderes als das Urteil; natürlich kann überhaupt nur das erste Urteil durch eine Annahme ersetzt werden. Irgend ein Schneidewerkzeug z. B. erweist sich zu seinem Zweck als minder tauglich, weil es nur an der Spitze geschärft ist, dagegen wäre es zum Stechen wohl zu gebrauchen. Was sich dabei psychisch vollzieht, ist 1. das Urteil: der Zweck des Dinges ist das Schneiden; 2. das Urteil: hiezu taugt es nicht; 3. die Unwerthaltung des Objektes. — Im zweiten Fall liegt 1. die Annahme vor: der Zweck ist das Stechen; 2. das Urteil: dazu taugt das Ding; 3. ergibt sich das in diesem Fall positive Wertverhalten. Das zweite Urteil über die Tauglichkeit des Werkzeuges zu dem vorgegebenen Zweck ist deshalb nicht durch eine Annahme ersetzbar, weil das Wertverhalten dann nicht auf die tatsächlich vorliegenden

[1]) Ob eine Vermittelung des ästhetischen Gefühles sich nicht ohne Wertgefühl vollziehen kann, wäre erst zu untersuchen. Natürlich wäre die ohne solche Vermittelung vermittelte Schönheit keine Wertschönheit.

Eigenschaften des Werkzeuges gerichtet wäre, sondern auf solche, die ihm eventuell nicht zukommen; es ist ja möglich, das Urteil zu fällen: »Der Zweck des Werkzeuges ist das Schneiden«, ferner die Annahme zu machen, daß das Instrument hiezu tauglich sei. Daraus resultiert dann ein Phantasiewertverhalten[1]), welches aber nicht mehr auf das vorliegende, zum Schneiden untaugliche, sondern auf ein taugliches Objekt gerichtet ist. Unser wertästhetisches Verhalten ist auf die tatsächliche Tauglichkeit eines Objektes zu einem tatsächlich vorliegenden Zweck gerichtet, und deshalb kann keine der beiden erwähnten Annahmen dabei eine Rolle spielen. An den angeführten Beispielen hat sich aber auch gezeigt, daß die beiden Urteile über den Zweck und die Tauglichkeit Voraussetzungen für ein Wertverhalten und nicht für ein ästhetisches abgeben. Beim wertästhetischen Verhalten sind also sowohl diese Urteile als diese Annahmen ausgeschlossen, und andere kommen wohl nicht leicht in Betracht. Somit würden es die Vorstellungen sein, auf welche dieses Verhalten gegründet ist.

Eine ähnliche Betrachtungsweise wie für die gattungsmäßige Schönheit läßt sich hier nicht anwenden. Nicht jene Werkzeuge erklären wir für die schönsten, welche wir am häufigsten zu sehen bekommen, sondern jene, deren Form die Gebrauchstüchtigkeit am meisten »ersichtlich« macht, mag sie im übrigen noch so neu sein. Man muß sich aber dabei vor Augen halten, daß eine ästhetische Reaktion doch nur bei Gebrauchsgegenständen eintritt, deren Zweck uns genügend geläufig ist. Ein ausdrücklich auf den Zweck gerichtetes Urteil wird bei diesen nicht mehr auftreten müssen, der Gedanke an den Zweck ist vielmehr mit der Vorstellung der Form des Gegenstandes assoziiert, sei es daß dieser »Gedanke« selbst die Natur einer anschaulichen Vorstellung oder die einer unanschaulichen hat. Für solche Gegenstände nun haben wir Gefühlsdispositionen, die aber nicht etwa bloß durch Gewohnheit gewonnen sind, wie beim Gattungsmäßigen, sondern durch das urteilsmäßige Erfassen der in Rede stehenden Beziehungen. Aber dabei ist, wie schon erwähnt, festzuhalten, daß die Urteile nur für Wertgefühle die Voraussetzung sind, und ein ästhetisches Verhalten nur vorliegt, soweit diese Voraussetzung nicht gegeben ist. Den wertästhetischen Charakter hat das Reagieren des Subjektes auf Zweckschönheit daher, daß neben den Werthaltungen eine Vorstellungsgefühlsdisposition begründet wird.

Die letzte Art von Wertschönheit, die sich der vorläufigen Betrachtung darbietet, scheint dadurch von anderen Fällen sich zu sondern, daß nicht Formen, Gestalten, sondern Beziehungen ihren Gegenstand

---

[1]) Meinong, Über Annahmen, S. 246 ff.

ausmachen. In ihrer psychologischen Begründung dürften sie dem zuerst besprochenen Typus nahe kommen, doch bieten sie jedenfalls eine praktisch vollkommen gesonderte Gruppe. Wenn in einem Werk der bildenden Kunst, etwa einer Plastik, ein Körper so dargestellt ist, daß zwar die tatsächlich vorliegende Masse sich im Gleichgewicht befindet, der dargestellte Gegenstand aber mit den Gesetzen der Schwere nicht in Einklang steht[1]), dann verzeichnen wir dies als einen ästhetischen Mangel. In das Gebiet der Wertschönheit gehört dieser Fall deshalb, weil dieselbe Sachlage, sofern sie durch ein Urteil erfaßt wird, eine Unwerthaltung auslöst. Es mag sein, daß wir mit unseren Werthaltungen uns auf den Komplex sämtlicher Eigenschaften eines Gegenstandes zu richten pflegen und deshalb auf den Ausfall einer einzelnen mit Unlust reagieren; es ist aber doch dabei zu beachten, daß der Komplex hier viel weniger im Vordergrund steht als die Beziehung zwischen den Eigenschaften untereinander. Hat ein Komplex K_1 die Bestandstücke a, b, c...n, so kann jedes dieser Bestandstücke in anderen Komplexen auftreten, und zwar so, daß a und b immer verbunden sind, c jedoch ohne a oder b auftreten kann. Dann werden wir im Komplex K_1 das c ästhetisch viel eher entbehren können als a oder b; mit anderen Worten: je allgemeiner die Verbindung zweier Eigenschaften vorkommt, desto größere ästhetische Unlust wird sich einstellen, wenn eine ohne die andere dargestellt ist. Der Mangel, welcher in der Verletzung dieser Regel besteht, wird als solcher der Konsequenz bezeichnet. Der Fall von Darstellung einer Masse, welche der gewohnten Beziehung zur Schwere widerspricht, ist einer der schwersten Verstöße gegen die Konsequenz; ähnliches liegt, wenn auch in weniger fühlbarer Weise, vor bei der Verwendung »unechten« Materiales, dem der Anschein des echten gegeben wird. Hier können allerdings noch andere Verhaltungsweisen einsetzen. Überzeugt man sich erst davon, daß man irrigerweise das verwendete Material für etwas anderes gehalten habe, dann fällt diese Enttäuschung samt ihren emotionalen Begleiterscheinungen natürlich nicht in das Gebiet des Ästhetischen[2]); die Begründung der Unlust kann aber auch daher kommen, daß das »echte« Material wertvoller ist als das »unechte«. Dabei kann es sich wiederum um Wertgefühle handeln oder

---

[1]) Etwa Rudolf Maisons »Neger, von einem Panther überfallen«. Abgebildet in »Die Kunst« 1901, S. 139.

[2]) Für die ästhetische Betrachtung kommt es natürlich nur auf das scheinbare Material an; die Unechtheit kann somit nur so weit ästhetisch sein, als sie ersichtlich ist, d. h. anschaulich erfaßt werden kann. Dabei aber ist es sehr leicht möglich, daß ein wertvolles Material »unecht« wirkt, wenn es Eigenschaften erhält, die an ihm ungewöhnlich sind.

auch um ein durch Wertgefühle begründetes wertästhetisches Verhalten.

Sehr häufig wird man beobachten können, daß eine neue Erkenntnis der Beschaffenheit eines Objektes das ästhetische Verhalten zu ihm beeinflußt. Besitzt man auch nur alltägliche Erfahrungen über den Zusammenhang von Zweckmäßigkeit und Schönheit, so wird das Urteil über die Zweckmäßigkeit eines Objektes leicht zu dem weiteren Urteil führen, daß es die Fähigkeit habe, ästhetisch zu wirken, auch wenn es gerade nicht ästhetisch wirkt. Wie aber dieses Urteil zu einer emotionellen ästhetischen Reaktion führen kann, ist weiter oben besprochen.

Natürlich besteht das wertästhetische Verhalten auch dieser letzten Gruppe nicht nur in Unlust. Wo Konsequenz der Darstellung in besonders günstiger Weise zum Erfassen gelangt, stellen sich positive ästhetische Gefühle von ziemlicher Stärke ein.

Damit erscheint mir im großen die Mannigfaltigkeit des Wertschönen erschöpft. Die Typen, welche festzustellen Gelegenheit war, schließen sich nach den Grundlagen [1]) der bezüglichen Reaktionsweisen am besten folgendermaßen zusammen:

1. Die Gewöhnung begründet eine Werthaltungs- und daneben eine ästhetische Disposition
   a) für bestimmte Formen (z. B. gattungsmäßige Schönheit),
   b) für Beziehungen (Schönheit des Konsequenten).
2. Was zu einem bestimmten wertgehaltenen Zweck tauglich erscheint, erhält durch Gefühlsübertragung Wirkungswert und gleichzeitig ästhetische Dignität. (Funktionsausdruck, Schönheit des Zweckmäßigen.)
3. Objekte, für welche uns eine Werthaltung suggeriert wurde, erhalten durch gleichzeitige Begründung einer ästhetischen Disposition den Charakter des Ästhetischen. (Die Schönheit dessen, was anderen und besonders allgemein als schön gilt.)

Bei den Ausgestaltungen des Wertschönen ist noch auf einen Unterschied hinzuweisen, der in der Kunst eine besondere Rolle spielt. Hier kann nämlich irgend ein dargestellter Gegenstand ein normgemäßer oder anderweitig wertschöner sein; es kann aber auch die Darstellung selbst in den Rahmen der Wertschönheit fallen. In der bildenden Kunst ist die erste Art, die Wahl typischer Gegenstände, leichter zu beobachten; doch braucht nur daran erinnert zu werden, daß technische Neuerungen, das Aufkommen neuer Formate oder neuer Materialien anfänglich sehr häufig auf Mißfallen stößt, das erst im Lauf der Gewöhnung einem oft ganz positiven Gefallen Platz macht, um auch

[1]) Wobei unvermittelte Werthaltungen außer Betracht blieben.

das Vorhandensein von Wertschönheit in den Darstellungsmitteln der bildenden Kunst zu erweisen. In der Musik scheint für die Wertschönheit sich zunächst überhaupt keine Gelegenheit zu bieten, da sie normalerweise nichts darstellt, sondern nur ausdrückt; die erste Art normgemäßer Gegenstände wird demnach auch in der Musik ziemlich fehlen. Dagegen scheinen die Ausdrucksmittel in den Bereich des Wertästhetischen zu fallen. Zunächst ist die Tatsache beachtenswert, daß wir bis vor kurzem nur eine beschränkte Anzahl von musikalischen Formen, wie Liedform, Rondo, Sonatensatz hatten, die als Normen galten, und von denen Abweichungen nicht nur in Theorie, sondern wohl auch praktisch ästhetisches Mißfallen erregten, wenn die Abweichung nicht anderweitig kompensiert wurde. Für die Fuge im besondern gelten strenge Regeln, deren Einhaltung für den musikalisch Erzogenen ästhetischen Reiz ausübt. Ähnliches ließe sich von praktischen Ausgestaltungen der Musik, wie dem Trauermarsch, dem gewöhnlichen Marsch und den einzelnen Tanzformen zur Geltung bringen.

Dies scheint jedoch noch nicht alles an Wertschönheit der Musik auszumachen, nur ist der Nachweis für das Vorliegen von Wertschönheit hier besonders schwierig, da sie meist mit Gestaltschönheit zusammengeht. Das Festhalten eines bestimmten Rhythmus oder wenigstens des Metrums entspringt sicher nicht nur der leichteren Auffassungsmöglichkeit, sondern zum Teil auch unseren Gewohnheiten, die aber dann wohl begründend sind für ein wertästhetisches Verhalten. Auch an die Tonfolge einer Melodie stellen wir bestimmte Anforderungen, die sich aus wertästhetischen Ursachen herleiten; dies zeigt sich deutlich darin, daß verschiedene Völker Tonsysteme haben, die von unserem abweichen, und daß sie auf unseres mit Mißfallen reagieren. Daß auch in Harmonie und Modulation ähnliches gilt, zeigt das Verhalten hinsichtlich neuester musikalischer Richtungen, die anfänglich durchweg beinahe für häßlich, bald aber, doch wenigstens zum Teil, für ästhetisch überwertig gehalten werden.

XI.

Apollinische und dionysische Kunst.

Von

Hugo Spitzer.

2. Die Affekte als ästhetische Teilgefühle.

Das Ergebnis der bisherigen Betrachtungen, soweit sie das Verhältnis von Affekt und ästhetischem Gefühl betreffen, läßt sich am bündigsten im folgenden Schlusse zusammenfassen: keiner unter sämtlichen Affekten stellt ein bloßes Empfindungsgefühl vor; einige ästhetische Gefühle tragen jedoch unverkennbar den rein sinnlichen Charakter an sich; folglich dürfen die ästhetischen Erregungen nicht in Bausch und Bogen den Affekten zugezählt werden. Man sieht: diese Schlußfolgerung entspricht allen Regeln der Syllogistik, sie könnte geradezu als ein Musterbeispiel des Modus Festino der zweiten Figur dienen. Wie es aber mit den syllogistischen Regeln überhaupt geht, wie sie eine recht geringe praktische Bedeutung haben, weil allerdings die Konklusion, sobald einmal die Prämissen feststehen, schlechterdings nicht anzufechten ist, sehr häufig jedoch eben die Sicherheit und Verläßlichkeit der Prämissen von der Gültigkeit des Schlußsatzes abhängt, statt umgekehrt, so verhält es sich auch hier. Alles kommt nämlich, wie schon im ersten Artikel dieser Abhandlung gesagt wurde, darauf an, ob man wirklich keinen Grund hat, die ästhetischen Gefühle für Affekte zu halten, mithin auf die Richtigkeit des Schlußsatzes. Stellte es sich heraus, daß die ästhetische Emotion zu den Affekten gehört, und wollte das Problem trotzdem in der obigen Art syllogistisch erledigt werden, so wäre die Absurdität einer derartigen Beweisführung mit Händen zu greifen. In diesem Falle, wenn es also durch unmittelbare Vergleichung der Begriffe konstatiert wäre, daß das Gefühl des Schönen und Häßlichen an und für sich ein Affekt und zwar ein Affekt in der engeren, wenn auch nicht in der allerengsten Bedeutung des Wortes ist, d. h. wenn dasselbe sich als eine Art von Gemütsbewegungen erwiesen hätte, müßte gerade der entgegengesetzte Weg eingeschlagen werden. Es bliebe dann nichts übrig, als die Voraussetzung der ganzen früheren Deduktion preis-

zugeben und anzuerkennen, daß man kein Recht besitzt, einen Gegensatz zwischen Affekten und sinnlichen Gefühlen zu statuieren, so daß etwa die einen begrifflich die anderen ausschlössen. Vielmehr müßte einzelnen sinnlichen Emotionen, nämlich eben denjenigen, welche zugleich Formen ästhetischen Wohlgefallens oder Mißfallens sind, dann mit der ästhetischen auch die affektive Natur unweigerlich zugesprochen werden. Das hieße freilich den bisherigen Affektbegriff, wie er sich in der psychologischen Wissenschaft befestigt hat, gänzlich umstoßen und einen neuen an seine Stelle setzen. Aber wer wüßte nicht, wie häufig in der Tat auf den verschiedensten Gebieten solche Begriffsänderungen vorgenommen werden müssen, sei es, daß an einer Unterart irgend welche bisher unbekannten Merkmale entdeckt werden, die der geltenden Definition widerstreiten, sei es, daß man sich von der Notwendigkeit überzeugt, gewisse Einzelfälle dem Begriff zu subsumieren, die man vordem als außerhalb seiner Sphäre stehend betrachtet hatte?!

Es wäre der letztere Fall, der zunächst hier vorläge. Durch die Annahme, daß das Wohlgefallen an einer schön geschwungenen Linie, an einer hübschen Farbenzusammenstellung oder an einem voll und rein klingenden Ton ein Affekt ist, würde die bisherige Konzeption jedenfalls insofern modifiziert, als ihr Umfang eine beträchtliche Erweiterung erführe. Denn so viel ist gewiß, daß die Psychologie, inwieweit sie überhaupt einen besonderen Affektbegriff ausbildete, die Regungen solchen Wohlgefallens vor Stumpf fast niemals zu den Affekten gerechnet hat. Wer Gemütsbewegungen von Gefühlen oder Emotionen unterschied, der gründete diese Unterscheidung zumeist wohl hauptsächlich auf die Differenz, die er eben zwischen ästhetischen Elementargefühlen auf der einen und Zuständen wie Furcht, Zorn, Mitleid auf der anderen Seite zu bemerken glaubte, und hütete sich darum gar sehr, auch die ersteren Gefühle als Gemütsbewegungen oder Affekte zu bestimmen. Der Rahmen der alten Tafel der Affekte wäre also gesprengt, sobald man feststellen würde, daß die Emotionen, welche das sogenannte Sinnlich-Schöne und das Formal-Schöne erwecken, tatsächlich Gemütsbewegungen sind. Dem Genus wären neue Spezies einverleibt; der Umfang des Begriffes hätte sich offenbar geändert. Indes sagt gewissermaßen ein logischer Instinkt, daß auch der Inhalt ein anderer geworden sein müßte, um die Anwendung auf die Gesamtheit der ästhetischen Gefühlsphänomene zu verstatten. Worin besteht aber dann nach der inhaltlichen Seite die Veränderung des Begriffes, durch die er erst tauglich wird, sich auch über alle Emotionen des Schönen und Häßlichen zu spannen, und was sind die Vorzüge solcher Veränderung? Hat es dann überhaupt einen Sinn,

die ästhetischen Gefühle bei den Affekten unterzubringen, da dies doch nicht möglich ist, ohne den Affektbegriff selber innerlich zu transformieren? Diesen Fragen kann man nicht ausweichen. Denn es ist klar, daß sich, falls jenem instinktiven Urteil zu trauen wäre, die Art der Inhaltsumprägung bei eindringender Analyse genau müßte festsetzen lassen, und es ist nicht minder klar, daß das Aufgeben der früheren Konzeption eine ernste Rechtfertigung erheischt. Denjenigen, welche eine Reform in der Psychologie durchzuführen beabsichtigen, obliegt die Pflicht, diese Reform zu begründen; anderenfalls würden sie sich dem Vorwurfe der Willkür, des leichtfertigen, mutwilligen Verlassens der wissenschaftlichen Überlieferung aussetzen. Fordert nun die Ausdehnung der Begriffssphäre wirklich auch eine inhaltliche Umgestaltung, so muß gezeigt werden, daß der neue Begriff besser ist als der alte, mit dem man bis jetzt allem Anschein nach recht gut das Auslangen gefunden hat; es muß für jenen ein größeres Maß von Tiefe, Schärfe oder praktischer Brauchbarkeit, kurz irgend eine Art von Überlegenheit nachgewiesen werden. Wäre aber die dunkle Intuition, nach welcher die Umfangserweiterung eine Umwandlung des Inhaltes zur Voraussetzung hat, trügerisch, bedürfte es also keiner Entfernung gewisser Merkmale aus der Affektvorstellung, auch keiner etwaigen Ersetzung derselben durch andere, um die Neuerung als motiviert erscheinen zu lassen, so müßte man im stande sein, zu erklären, wie es kommt, daß die Charaktere, durch die nach wie vor jeder Affekt, jede Gemütsbewegung bestimmt ist, an den ästhetischen Emotionen so lange Zeit übersehen wurden.

Diese Kennzeichnung der Sachlage enthüllt auch schon die ganze Schwierigkeit des Unternehmens, innerhalb der Grenzen, welche das erste Stück dieser Studie abgesteckt hat, das Verhältnis von Affekt und ästhetischem Gefühl zu ermitteln. Bei raschem Hinsehen möchte man sogar geneigt sein, alle auf dieses Ziel gerichteten Bemühungen für vergeblich und töricht zu halten, so lange die freiwillig gesetzten Schranken nicht entfernt werden. Indem nämlich bei Einhaltung dieser Grenzen jede Antwort auf die zuvor erhobenen Fragen sozusagen grundsätzlich verweigert werden muß, türmt sich ein Hindernis auf, das wohl niemand übersehen wird und das gar manchem als unbesiegbar erscheinen könnte. Der Affektbegriff mit dem in ihm liegenden negativen Merkmale, daß er die Empfindungsgefühle ausschließt, wurde ja nach ausdrücklichem Geständnis gleichsam auf Treu und Glauben hingenommen; von einer selbständig begründeten Definition wurde abgesehen als von einem viel zu weit führenden und mit der Hauptaufgabe dieser Untersuchungen, soweit dieselben einen gewissen Raum doch nicht überschreiten dürfen, unverträglichen Geschäfte; es

wurde also von vornherein darauf verzichtet, den Inhalt des Affektbegriffes näher zu bestimmen. Wie soll nun aber, — so muß jedermann fragen —, die Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit der ästhetischen Gefühle zu den Affekten ausgemacht werden, wenn man gar nicht recht weiß, wodurch sich die Affekte im allgemeinen kennzeichnen? Die Berechtigung dieser Frage ist mit Händen zu greifen und der Einwurf macht unter allen Umständen das eine deutlich, daß eine unmittelbare Erledigung des Problems in dieser Abhandlung programmgemäß ausgeschlossen ist, daß die Bahn, auf der sich die folgenden Erörterungen bewegen müssen, keine ganz einfache und geradlinige sein kann. Indes wäre es voreilig, zu behaupten, angesichts dieser Situation gebe es überhaupt gar keinen Weg, der dem Ziele näher bringt. Man begnügt sich eben mit einer im Zickzack verlaufenden oder in Krümmungen und Windungen sich hinziehenden Route, wenn infolge irgend welcher Terrainhindernisse die Anlegung der direkten Straße zu umständlich ist. So soll auch hier gezeigt werden, daß es beim Ausgehen von der Natur der ästhetischen Gefühle unter Benutzung gewisser Analogien trotz alledem gelingt, hinsichtlich des Verhältnisses von ästhetischer Emotion und Gemütsbewegung zu einer Entscheidung von leidlicher Sicherheit zu kommen, und schließlich läßt sich der Entgegensetzung der apollinischen und der dionysischen Kunstwirkungen eine Gestalt geben, in welcher sie selbst für denjenigen, der diese Sicherheit bezweifeln wollte, durchaus annehmbar bleibt.

Falls die ästhetischen Gefühle in die Klasse der Affekte eingereiht werden müßten, sind zwei Möglichkeiten vorhanden. Die ästhetische Lust und Unlust stellen entweder eine besondere, bis jetzt nicht beachtete, d. h. nicht in ihrem wahren Wesen erkannte Art von Affekten vor, oder sie sind mit irgend welchen der schon früher unterschiedenen Gemütsbewegungen identisch. Die erste Möglichkeit aber spaltet sich wieder in zwei, die, sofern man die Sache ganz im allgemeinen betrachtet, in gleichem Maße denkbar erscheinen. Jene emotionalen Zustände, welche ästhetische Gefühle heißen, können nämlich alle zusammen Regungen eines einzigen, wohlcharakterisierten, in keine weiteren Unterarten sich gliedernden Affektes sein, eben des »ästhetischen«, wie z. B. alle eigentlichen, spezifischen Furchtgefühle eine einzige, höchstens individuell differenzierte Gemütsbewegung darstellen. Es könnte aber auch der Fall sein, daß die »ästhetischen Affekte« nicht genau gleichartig, nicht sämtlich Erscheinungen vollkommen ein und desselben Gemütszustandes sind, sondern eine Gruppe von mehreren, unter sich verschiedenen Emotionen bilden, zwischen welchen nur eine innere Verwandtschaft, eine natürliche Zusammengehörigkeit besteht,

ähnlich wie zwischen den Furchtgefühlen in der weiteren Bedeutung, innerhalb deren sich ja zahlreiche spezielle Affekte mit Leichtigkeit unterscheiden lassen. Diese Möglichkeiten bieten sich, wie gesagt, bei ganz abstrakter, die Besonderheit des Gegenstandes ignorierender Auffassung. Allein die flüchtigste Musterung der ästhetischen Gefühle in der Mannigfaltigkeit ihrer einzelnen Gestaltungen muß bereits zur Überzeugung führen, daß die erste dieser verschiedenen Annahmen, diejenige, wonach es nur einen, nicht weiter zu spezifizierenden ästhetischen Affekt gibt, im Ernste kaum diskutierbar ist. Man kann hierbei sogar absehen von den Unlustgefühlen des Häßlichen und künstlerisch Verfehlten, die doch auch zu den ästhetischen Emotionen gehören. Wer nur einige Urteilsfähigkeit in psychologischen Dingen besitzt, der muß schon den Gedanken als Absurdität von sich weisen: das stille, kühle Wohlgefallen an einer regelmäßigen geometrischen Figur, die Lust, welche eine fröhliche Melodie wachruft, und die tiefe, aber gleichwohl ästhetischen Genuß bietende Erschütterung, mit der die Aufführung eines wirksamen Dramas den Zuschauer gefangen nimmt, — alle diese Gefühle seien so sehr von einerlei Art, daß sie keine Trennung in besondere Gefühlstypen gestatten. Es leuchtet vielmehr ein, daß die mancherlei ästhetischen Emotionen sich durchaus nicht bloß dem Grade, sondern der Qualität nach unterscheiden, daß sie also keineswegs bloße Abstufungen der nämlichen Gemütsbewegung sind, etwa wie die mehr oder minder heftigen Zorngefühle, die, von den leisesten Wallungen bis zu den höchsten Steigerungen in der Wut hinauf, trotz der so ungleichen Intensität doch offenbar einen einzigen Affekt repräsentieren. Dieser Sachverhalt wird in sehr charakteristischer Weise auch dadurch beleuchtet, daß in jenen seltenen Ausnahmsfällen, wo ein Psychologe tatsächlich eine besondere Affektgattung für die ästhetischen Reaktionen aufstellt, er es doch nicht wagt, den Singular zu gebrauchen, und also, wie Stumpf, nicht vom »ästhetischen Affekt«, sondern von »den ästhetischen Affekten« spricht[1]). Mit den ästhetischen Gefühlen hat es demnach dieselbe Bewandtnis wie mit den ethischen. Sie stehen nach dieser Richtung zu den religiösen Emotionen in einem gemeinsamen Gegensatze. Es ist wohl häufig von einem »religiösen« oder, in verwandter Bedeutung, von einem »universellen Affekt« die Rede, weil ungeachtet der zahlreichen

[1]) Das einzige wissenschaftlich beachtenswerte Buch, in dem meines Wissens »der ästhetische Affekt« aufgestellt wird, »*An Introduction to Psychology*« von Calkins, befaßt hierunter wenigstens nur die Arten des ästhetischen Wohlgefallens und erklärt alles Mißfallen an Häßlichem für nicht ästhetisch. Damit aber wird der Begriff der ästhetischen Gefühle von Grund aus geändert und der ganzen psychologischen und philosophisch-ästhetischen Tradition der Krieg erklärt.

Formen, in welchen zweifellos auch die religiösen Gefühle sich ausleben, dennoch in all diese verschiedenen Gestalten ein wirklich identischer Bestandteil eingeht, ein Abhängigkeits- oder Ehrfurchtsaffekt, gleichsam als Kern, um den herum sich das ganze übrige Gefühlsgebilde gruppiert. Und dieser fixe Bestandteil erscheint seinerseits wieder gebunden an eine gleichfalls festbleibende Vorstellung objektiven Charakters, die mit der zunächst den Affekt auslösenden Idee in engerem oder loserem Zusammenhange steht. Wie verschieden sie sich auf den verschiedenen Stufen des religiösen Bewußtseins darstellen möge, ob ihr Gegenstand nun menschliche Züge aufweist, ob er nichts als die allumfassende, in sich selbst ruhende, mit unendlicher Übermacht jedes Einzelschicksal bestimmende Wirklichkeit ist, auf ein und derselben Stufe erscheint dennoch auch diese Vorstellung als wesentlich identisch und ihre Einheit erlaubt es, die zahlreichen Sonderaffekte, die sie weckt, wie ein einziges Gefühl zu behandeln. Dies ist um so einwandfreier, als nach dem Gesagten durch all die religiösen Spezialgefühle wirklich der nämliche Grundaffekt durchklingt. Dagegen würde es als ungeschickt, ja geradezu als falsch empfunden werden, wenn der Psychologe, ohne sich auf eine bestimmte, anderswo schon präzisierte Tatsache zu beziehen, den Ausdruck »das moralische Gefühl« gebrauchen wollte. Bedient sich die Alltagssprache dieses Ausdrucks trotzdem, so ist offenbar nicht die Gesamtheit der ethischen Gefühle, sondern faktisch nur ein bestimmtes, einzelnes Gefühl der Gruppe gemeint. Denn auch jene Emotionen, die in der Klasse der »ethischen« oder »moralischen Gefühle« zusammengefaßt werden, sind gleich den ästhetischen unter sich so verschieden, daß es schlechterdings nicht angeht, da, wo von ihnen im ganzen gehandelt wird, das Wort »Affekt« in der Einzahl anzuwenden. Die Befriedigung über eine gute Tat, das Gefühl innerer Verpflichtung, das je nach den Umständen lustvoll oder peinlich ist, die Sorge, den sittlich richtigen Weg zu verfehlen, die Reue und die Gewissensbisse, dann wieder die selbstlose Teilnahme an Freud und Leid eines andern — diese emotionalen Zustände haben, wenn man von ihrer Beziehung zum ethischen Leben abstrahiert, so wenig Gemeinsames, daß es kaum minder verkehrt wäre, in ihnen allen nur Betätigungen des gleichen Affekts zu sehen, als es unsinnig erscheint, die verschiedenen Arten des ästhetischen Genusses für ein und dieselbe Gemütsbewegung zu erklären.

Es erübrigt also nur die andere Annahme, daß die vielerlei ästhetischen Gefühle zwar nicht genau den nämlichen Affekt vorstellen, aber trotz ihrer großen Zahl und unverkennbaren Verschiedenheit doch eine besondere, natürliche Gruppe von Affekten bilden. Festzusetzen, welche Verhältnisse von Gemütsbewegungen zueinander eine »natür-

liche« Verwandtschaft begründen, dürfte nun nicht ganz leicht fallen. Abgesehen davon, daß die Anhänger der Lange-James-Sergischen Gefühlstheorie ihren Prinzipien gemäß eine physiologische Klassifikationsgrundlage fordern könnten, wodurch alles in greuliche Verwirrung geriete, könnte ein Streit auch darüber entstehen, welche von den Eigenschaften und Relationen, wonach man bisher die Gemütsbewegungen unterschieden hat, eine höhere systematische Dignität besitzen. Bald wird man dieses, bald jenes von den Momenten, welche verschiedene Affekte untereinander gemein haben, für wichtiger halten; der eine wird z. B. der zeitlichen Beziehung des Gegenstandes der gefühlsweckenden Idee, der andere der Lust- oder Unlustqualität des Gefühls selber den Vorzug geben; kurz, das Einteilungsfundament wird sehr ungleichartig ausfallen und je nach der Wahl der Basis müssen sich natürlich auch die Ansichten über die gegenseitigen Verwandtschaftsverhältnisse der Gemütsbewegungen sehr verschieden gestalten. Darum empfiehlt es sich, in der obigen Formel: »eine besondere, natürliche Gruppe von Affekten«, auf das »besondere« den Hauptton zu legen. Die Entscheidung wird also vornehmlich davon abhängen, ob jene Zustände des Wohlgefallens und Mißfallens, welche man nach der in Rede stehenden Auffassung als »Affekte« eigener Art betrachten müßte, wirklich mit keiner der bis jetzt aufgestellten Gemütsbewegungen sich decken. Hat man, so muß gefragt werden, einen triftigen Grund, vorauszusetzen, daß unter den so mannigfachen Gefühlsregungen, welche das ästhetische Bereich ausfüllen, sich nicht da oder dort irgend einer von den bekannten d. h. unter diesem Namen geläufigen Affekten möchte antreffen lassen? Und um hierüber ein endgültiges Urteil fällen zu können, muß man weiter fragen: Auf welcher Grundlage wird der Begriff des Ästhetischen gebildet? Was bestimmt uns zur Ausscheidung einer eigenen Klasse von Emotionen, die wir ästhetische nennen?

Die Antwort auf diese letzteren Fragen hat schon der erste Artikel in gedrängtester Kürze erteilt, und es braucht darum hier nur an das früher Gesagte erinnert zu werden. Wenn man sich aber solchermaßen die Motive der Konzeption des Ästhetischen neuerdings zum Bewußtsein bringt, so wird man den Gedanken kaum los werden können, daß eine durchgreifende Verschiedenheit der ästhetischen Emotionen und der gewöhnlichen Affekte von vornherein höchst unwahrscheinlich ist. Wieder erweist sich die Parallele mit den ethischen Gefühlen nützlich und aufklärend. Da nämlich ethische Gefühle einfach diejenigen Emotionen heißen, welche die Verwirklichung des sittlichen Ideals zu fördern vermögen, so wird sicherlich niemand erwarten, daß diese Gefühle ganz bestimmte Gemütsbewegungen sind,

unter welchen keiner der auch sonst zu beobachtenden Affekte sich findet. In der Tat kommen derlei Affekte häufig genug unter den moralischen Emotionen vor. Die Freude über eine gute Handlung, die man vollführt hat, über einen löblichen Entschluß, zu dem man sich im harten, aber schließlich siegreichen Kampfe mit starken Gegenneigungen aufgerafft hat, die Furcht vor Strafe — und bestünde diese Strafe auch nur in dem Verlust der allgemeinen Achtung —, die Hoffnung auf Anerkennung redlichen Strebens, die Trauer über das Unglück, das einem anderen widerfahren ist, — diese sämtlichen Affekte, Freude, Furcht, Hoffnung, Trauer, der Art nach zu den bekanntesten und verbreitetsten Gemütsbewegungen zählend, spielen unter den moralischen Gefühlen eine Rolle; denn sie alle tragen unter gewissen Bedingungen zur Erreichung der sittlichen Ziele bei; sie alle helfen das Gute im ethischen Sinn realisieren.

Ganz ähnlich nun liegen die Verhältnisse auf ästhetischem Gebiete. Man muß sich nur immer vor Augen halten, daß die ästhetischen Gefühle gar nichts weiter kennzeichnet, als daß sie die unmittelbaren emotionalen Wirkungen objektiver, d. h. nach außen projizierter, nicht innerhalb der Körpergrenzen lokalisierter Sinneseindrücke oder anschaulicher (wenigstens zum Teil anschaulicher) Vorstellungen sind, — Wirkungen, welche sich ergeben, wenn man absieht von allen nach der Ursache des Eindruckes zu gewärtigenden Folgeerscheinungen und den Gegenstand der Vorstellung in der subjektiven Auffassung derart isoliert, derart aus dem ganzen Zusammenhange der wirklichen Welt herauslöst, daß kein anderes Streben als das nach Festhaltung oder Beseitigung der Vorstellung selbst geweckt werden kann. In diesem Sinne ist die vielberufene Interesselosigkeit zu verstehen. Wirklich und in der strengsten Bedeutung interesselos ist das ästhetische Verhalten gewiß nicht — im Gegenteil gibt es ästhetische Effekte, welche sich in ihrer näheren Beschaffenheit dadurch charakterisieren, daß die Inhalte der sie auslösenden Vorstellungsreihen vor allem »interessant« genannt werden —; aber das Herausgenommensein aus dem Gewebe der realen Interessen bestimmt ebenso gewiß das ästhetische Objekt, ja, es ist neben der vollen oder teilweisen Anschaulichkeit — bei Vorstellungsgegenständen —, der Projektion jenseits der Körperoberfläche und dem Mangel aller Beziehungen zu den vegetativen Funktionen — bei Gegenständen bloßer Sinnesempfindungen — wohl so ziemlich die einzige Bestimmung, welche sich überhaupt von diesem Objekte geben läßt. Warum sollen nun Dinge, die außerhalb des Kreises unserer realen Interessen stehen, nicht auch gewisse unegoistische Affekte wachrufen? Und warum soll es nicht möglich sein, daß diese Affekte unter besonderen Umständen kein anderes Streben als das nach ihrer eigenen

Fortdauer oder Wiederkehr, beziehungsweise nach Befestigung oder Wiedererzeugung des Vorstellungskomplexes, an den sie sich knüpfen, entstehen lassen? Es ist das Dühringsche »Prinzip des fehlenden Grundes«, das man hier, auf einem dem ursprünglichen Erläuterungs- und Anwendungsfelde des Prinzips so fern liegenden Gebiete, heranziehen darf.

Indessen gibt es auch positive Zeugnisse, wonach die Annahme, welche zunächst durch das Fehlen jedes ersichtlichen Grundes für ihr Gegenteil plausibel gemacht wird, in schönster Weise den psychologischen Tatsachen entspricht. Man bedenke nur, daß die realen Interessen, welcher Art immer sie sein mögen, sich in jedem Falle auf Zukünftiges richten — haben wir ein praktisches, sei es egoistisches, sei es ethisches Interesse an einem Ereignisse der Vergangenheit, so ist es doch nur der Folgen für die Gegenwart und Zukunft wegen —, und man erinnere sich nun der heftigen Affekte, die zuweilen bei Kenntnisnahme von historischen Begebenheiten auftreten! Wir können uns über eine Tatsache, von der die Geschichte längst vergangener Tage Kunde gibt, heftig entrüsten, wir können von glühendem Hasse und bitterer Verachtung gegen Persönlichkeiten aus grauer Vorzeit erfüllt werden. Regt sich dann aber auch schon unvermeidlich der Wunsch nach Rächung des Unrechtes oder nach Bestrafung der Übeltäter, so genügt doch die Besinnung darauf, daß die Tatsachen vergangen, also unabänderlich sind, um nicht nur die Verwandlung des Wunsches in ernsthaften Willen hintanzuhalten, sondern um den Wunsch selbst als töricht und vergeblich erlöschen zu lassen. Das persönliche Interesse bleibt hierbei natürlich von vornherein unberührt und aus alledem ergibt sich eine unverkennbare Verwandtschaft zwischen den Affekten, welche aus solchen Anlässen entstehen, und gewissen kunstästhetischen Emotionen, — eine Verwandtschaft, die, wie ich in meinem Hettner-Buche gezeigt habe, zur wirklichen Gleichheit wird, sobald der affektauslösende historische Bericht auch in der Tat vor allem den Zweck hat, diese Affekte wachzurufen und dadurch die Seele mit eigenartiger Lust zu erfüllen. Die Geschichtserzählung, welche Poesie sein will, darf also weder der theoretischen Aufgabe der Einsichtserweiterung, noch praktischen Absichten, wie der Begründung von Gesinnungen und der Herbeischaffung von Willensantrieben, der Hauptsache nach dienen. Im übrigen ist es nicht einmal notwendig, daß die Darstellung der geschichtlichen Personen und Ereignisse jedesmal in einer an sich gefälligen sinnlichen Form geschehe, wofern sie nur vornehmlich um der Affekterregung, beziehungsweise der aus dieser Erregung entspringenden Lust willen stattfindet. Das Einzige, was außer der Bestimmung zu unmittelbar emotionalen Zwecken

noch unter allen Umständen für den ästhetischen Charakter der Erzählung gefordert werden muß, ist eine gewisse Anschaulichkeit der affekterzeugenden Ideen, damit die Wesenseinheit mit der Urform des Ästhetischen, der direkten Gefühlswirkung von optischen und akustischen Eindrücken, nicht gänzlich verloren geht. Was aber die Vorstellung realer, der Vergangenheit angehöriger Tatsachen bewirkt, das bringen erwiesenermaßen in den verschiedenen Arten der Dichtkunst, sowohl in der epischen und dramatischen Poesie wie in der Lyrik, bloße Phantasiebilder ganz ebenso zuwege. Die Entstehung von Affekten auf Grund von Phantasievorstellungen ist etwas so Triviales, Allbekanntes, jedem Kinde Geläufiges, daß es eine Beleidigung des urteilsfähigen Lesers wäre, darüber viele Worte zu verlieren. Schon Aristoteles hat die spezifische Wirkung der Tragödie auf die Erregung gewisser Affekte durch Begebenheiten zurückgeführt, welche nur in der Phantasie vorgehen und die der Kunstgenießende selber trotz allem Schein der Inszenierung keineswegs für Realitäten nimmt, und im 18. Jahrhundert sind die »Phantasiegefühle«, um diesen Ausdruck eines angesehenen Philosophen der Gegenwart zu gebrauchen, vielfach in den Mittelpunkt der ästhetischen Diskussion gestellt worden.

Eins jedoch muß hierbei freilich beachtet werden. Die eigentlich »ästhetische«, nämlich die das ästhetische Werturteil begründende Wirkung liegt nicht in den Affekten als solchen, sondern — bei Außerachtlassung des Hereinspielens anderer Werte — in der Lust, die sie, sei es als eine Ablenkung von peinigenden Alltagsgefühlen, sei es als eine Unterbrechung stumpfer, öder Gefühlsleere, sei es endlich als eine bloße Steigerung unserer psychischen Aktivität verschaffen, allenfalls auch (dann nämlich, wenn die kunstästhetische Schätzung eine Wertverneinung ist, somit die Form des Tadels, der Mißbilligung, der Erklärung des Mißfallens annimmt) in dem Mangel einer solchen vermöge der Affekterregung sich einstellenden überwiegenden Lust. Mag hierbei auch nur eine begriffliche und nicht eine reale Scheidung Platz greifen, so beweist doch schon die Natur des allgemeinen, d. h. in jedem ästhetischen Urteil wenigstens stillschweigend gesetzten und dasselbe eben zu einer Dignitätsbestimmung stempelnden Prädikates, daß für den Kunsteffekt, soweit er ein ästhetischer ist, letztinstanzlich bloß der Lust- oder Unlustertrag der ganzen Affektregung und nichts von deren sonstiger Beschaffenheit in Betracht kommt. Jenes Prädikat fixiert ja unter der angegebenen Restriktion einzig und allein die ursächliche Beziehung auf ein Lust- oder Unlustgefühl: auf ein Lustgefühl, wenn »Schönheit« oder positiver ästhetischer Wert, ästhetische Vollkommenheit, — auf ein Unlustgefühl, wenn Häßlichkeit oder negativer ästhetischer Wert, ästhetische Mangelhaftigkeit von dem Gegenstande

der Schätzung ausgesagt wird. Entrüstung, auch über nie geschehene Taten, Bewunderung, auch für eine niemals dagewesene Person, Furcht, Mitleid — alle die zahllosen Affekte, die die Kunst gelegentlich ins Spiel bringt, gehen schließlich den Ästhetiker bloß insofern etwas an, als ihre Erweckung dazu bestimmt ist, durch gleichzeitige Lusterregung den Genuß des Totalwerkes zu steigern, wo nicht gar hauptsächlich zu schaffen. Verfehlt der Künstler diese Absicht, dann ist sein ganzes Werk ein verfehltes, mag es noch so starke Gemütsbewegungen hervorgerufen haben und bei jedesmaliger Darbietung von neuem hervorrufen.

Dadurch aber kompliziert sich der Sachverhalt und wird die Parallele mit den ethischen Gefühlen ein wenig gestört, so daß sie auch einen Teil ihrer sofortigen Beweiskraft einbüßt. Denn wenn es von niemandem bestritten oder selbst nur in Zweifel gezogen werden kann, daß unter gewissen Verhältnissen die Affekte als solche ihre ethische Funktion ausüben, daß sie dann also selber und für sich zugleich moralische Gefühle sind, namentlich wenn sich die Idee des Sollens, die Vorstellung ihrer Pflichtgemäßheit oder ihres sittlichen Wertes mit ihnen verbindet, so ist es nicht ganz in demselben Maße einleuchtend, daß auch den von der Kunst ausgelösten Affekten an und für sich jene Lustbetonung zukommt, vermöge deren sie sich eben als Mittel zur Erreichung der Kunstzwecke verwerten lassen. Vielleicht würde man dem Gedanken, daß es anders sein könnte, auch hier gar nicht Raum geben, wenn nicht ganz besondere, höchst merkwürdige Erscheinungen allerlei Fragen und Zweifel auftauchen ließen. Ohne dem Problem näher zu treten, ob nicht jene Psychologen Recht haben, welche das Vorhandensein von gänzlich indifferenten, lust- und unlustfreien Emotionen annehmen und auf die Verwunderung, das Erstaunen als Beispiel eines solchen weder lust- noch unlustbetonten Gefühls hinweisen, kann man von der Mehrzahl der Affekte doch mit großer Sicherheit behaupten, daß ihnen normalerweise eine bestimmte Lust- oder Unlustqualität eigen ist. Populär geredet: die einen Gemütsbewegungen sind ihrer Natur nach ebenso angenehm, wie die anderen peinlich und unangenehm sind. Das seltsame, ja geradezu verblüffende Phänomen, dem der Kunstpsychologe begegnet, liegt nun in der immerfort erlebten und ebendrum gar nicht beachteten, vielmehr als selbstverständlich hingenommenen, in Wahrheit aber doch so rätselhaften Tatsache, daß als Bestandteile des Kunstgenusses auch diejenigen Affekte angenehm sind — und wären sie das nicht, so würde sich der Künstler wohl hüten, sie zu erregen —, die im wirklichen Leben als mehr oder minder qualvoll empfunden werden. Mit diesen eigenartigen, im Bereich des ästhetischen Gefühls obwaltenden Verhältnissen heißt es sich abfinden;

aus diesen Verhältnissen erklären sich vielleicht auch, wenigstens zum Teil, gewisse, recht wunderliche Auffassungen moderner Ästhetiker.

Es ist behauptet worden, die Affekte riefen die ästhetische Lust erst dadurch hervor, daß sie zum Gegenstande der inneren Anschauung oder Wahrnehmung gemacht werden, etwa so, wie der ästhetische Betrachter ein Objekt aus der Welt der äußeren Anschauung sich gegenüberstellt. Das erscheint nun geradezu als ein Hohn auf alle kunstpsychologische Erfahrung. Gleich sämtlichen psychischen Vorgängen sind natürlich auch die Affekte Gegenstände der inneren Wahrnehmung, und soweit das Selbstbewußtsein das entwickelte Seelenleben stetig bewacht und begleitet, kann man auch wohl innere Anschauung beständig auf sie gerichtet sein lassen. Allein — und dies ist offenbar der entscheidende Punkt — um zur Entstehung ästhetischer Lust Anlaß zu geben, braucht sich solche Anschauung gar nicht in höherem Maße auf die das ästhetische Wohlgefallen begründenden Gemütsbewegungen zu konzentrieren, als bei jedem Gefühl, ja bei jedem psychischen Geschehnisse überhaupt in allen Stadien seines Verlaufes der Fall ist; eine bestimmte und bewußte Reflexion findet nach den sichersten Zeugnissen der Selbstbeobachtung in der Regel erst nachträglich statt; träte sie schon während des Kunstgenusses ein, so würde sie viel eher das Lustgefühl, mit welchem die Affekterregung ursprünglich verbunden war, wieder zerstören; die Gemütszustände entfalten die ästhetische Wirkung also unmittelbar und nicht, wie man gesagt hat, erst »mittelbar, durch die auf sie gerichtete anschauliche Vorstellung, indem sie (innerlich) wahrgenommen werden«. Allerdings ist in jedem affektiven Kunsteindrucke, soll er als wahrhaft ästhetischer gelten, neben dem Affekt auch Anschauung, nämlich ein anschauliches Phantasiebild oder ein optisch-akustischer Reiz, wenn nicht beides zusammen, wirksam, und die fragliche Hypothese ist vielleicht durch diese Tatsache, die sie unbewußt mißdeutet, ermöglicht worden. Aber die Anschauung hat eben nicht den Affekt, sondern anderes zum Gegenstande; es geht nicht an, die beiden Stücke des Eindrucks, Gemütsbewegung und sinnliche Intuition, gewissermaßen unter einen Hut zu bringen, sie derart zu verschmelzen, daß Anschauungslust als die einzige Grundform der ästhetischen Partialgenüsse übrig bleibt. Solche Vereinheitlichung durch Übertragung der spezifischen Wirkungsweise des einen Bestandteils auf den andern wäre freilich sehr bequem; sie wird jedoch, wie gesagt, durch die unbefangen beobachteten psychologischen Tatsachen Lügen gestraft. Die ästhetisch wirksame Gemütsbewegung läßt sich auf keine Weise in kontemplative Lust umdeuten.

So wenig befriedigend indes die in Rede stehende Ansicht sein mag, so unbestreitbar bleibt es doch, daß zur Erzeugung oder Ver-

stärkung des ästhetischen Genusses oft eine gewisse Transformation der Affekte notwendig ist, — eine Transformation, die zwar sicherlich ohne das Dazwischentreten einer die Gemütsbewegungen zum Objekt machenden inneren Anschauung erfolgt, die jedoch nichtsdestoweniger in dem Sinne statuiert werden muß, daß auch solche emotionale Zustände, welche ihrer sonstigen Qualität nach Unlustgefühle sind, im Falle ihrer kunstästhetischen Ausnutzung zur Lustquelle werden. Und das Mißlungene jener Konstruktion selbst wird einigermaßen dadurch entschuldigt, daß sie immerhin ein ernstgemeinter Lösungsversuch des schwierigen Problems ist, welches eben dieser Umschlag der normalen Gefühlsqualität der Affekte aufrollt und welches ich, eine Pflicht historischer Gerechtigkeit erfüllend, das »Dubossche Problem« genannt habe, so wie ich die allgemeine, das Rätsel einschließende Tatsache zum Gedächtnis dieses Mannes, der mehr als alle anderen, mehr sogar noch als Burke die Aufmerksamkeit der philosophischen Kreise auf die Tatsache gelenkt hat, als das »Dubossche Prinzip« bezeichnen zu müssen glaubte. Die Erscheinungen nun, in welchen sich das Dubossche Prinzip manifestiert, auf das Hervorgehen anderer, mit der entgegengesetzten Qualität behafteter Gefühle aus den Affekten zurückzuführen, scheint wirklich kein sehr fern liegender Gedanke. Hat man doch in derlei Erscheinungen auch einen Beleg für den Begriff der »Gefühlsgefühle« finden wollen und damit grundsätzlich fast denselben Weg betreten wie die Intuitionsansicht, nur mit dem Unterschiede, daß diese letztere die ästhetischen Gefühle auf Grund von Affekterregung gleichsam als hybride Typen auffaßt, zu deren Erzeugung es der Verbindung von Affekt und Vorstellung in Form der inneren Anschauung des Affektes bedarf, während die Deutung der Lust am Traurigen, Gräßlichen u. s. w. als »eines Falles echter ‚Gefühlsgefühle'« eine Heterogonie, Mutation oder, wenn man das Bild vorzieht, eine *generatio aequivoca* der Lustgefühle aus der Matrix der Affekte behauptet. Daß aber beide Betrachtungsweisen sich den Sachverhalt nicht anders zurechtzulegen wissen als durch die Annahme einer Entstehung von neuen Gefühlen aus den Gemütsbewegungen, wobei die eine freilich diese Entstehung als eine unmittelbare, die andere als eine durch innere Wahrnehmung vermittelte ansieht, beweist jedenfalls, daß starke Lokkungen nach der Richtung ziehen, in welcher das beiden gemeinsame Stück Weges liegt. Darum würde die Anschauungshypothese trotz ihrer gänzlichen Verkehrtheit als Sporn zu weiteren Versuchen sogar eine gewisse Anerkennung verdienen, wenn nicht zuvor schon verschiedene ältere und neuere Ästhetiker dem Problem mit weit besserem Erfolg zu Leibe gerückt wären. Einen Teil der Schwierigkeiten behebt die Langesche Illusionslehre, die zwar in ihrer Ausdehnung auf das

Gesamtgebiet der Kunstästhetik und wohl auch in einzelnen Zügen ihrer ganz speziellen Prägung nicht haltbar scheint, die jedoch gerade beim Dubosschen Prinzip höchst wertvolle Hilfe leistet, indem sie es verständlich macht, weshalb in der Kunst die Affekte nicht zu jener vollen Ausbildung kommen, mit welcher dann auch eine bestimmte emotionale Qualität unfehlbar gegeben wäre, sondern im Laufe ihrer Entwickelung einhalten und eben dadurch eine andere als die normale Lust- oder Unlustbetonung aufweisen können. Vor allen aber haben Burke und Dubos selber im 18. Jahrhundert, mit ihnen wesentlich übereinstimmend Fechner in der Zeit, als er das große Reformwerk vollbrachte und die heutige wissenschaftliche Ästhetik schuf, noch später Volkelt u. a. eine Zahl sehr brauchbarer Erklärungsgründe dargeboten. Diese Gründe wurden als die verschiedenen Möglichkeiten, wie die Affekterregung in der Kunst Lust bringen könnte, oben schon flüchtig angedeutet; sie enthalten jeder ein gutes Stück Wahrheit, und sie kommen alle zusammen der Wahrheit unstreitig viel näher als jener ebenso gekünstelte wie erfahrungswidrige Versuch aus neuester Zeit.

Nur durch eines könnte dieser Versuch scheinbar unterstützt werden: nämlich durch eine etwaige Täuschung über die wahren Grundlagen des ästhetischen Urteils bei länger dauerndem und doch einheitlichem Kunstgenusse. Die Aufnahme sehr vieler affekterregender Kunstwerke erstreckt sich bekanntlich in der Tat über einen etwas größeren Zeitraum; sie kann Stunden, Tage, ja — man denke an vielbändige und nur mit Unterbrechungen zu lesende Romane! — Wochen in Anspruch nehmen. Es unterliegt nun keinem Zweifel, daß innerhalb dieses ganzen Zeitraumes durch die künstlerische Produktion wiederholt Affekte vorwiegend unangenehmer Art als transitorische Zustände wachgerufen werden können, ohne daß dies den Gesamtwert der Produktion aufhebt oder selbst nur ernstlich schmälert. Werden diese Unlustgefühle vermöge der Bewährung irgendwelcher ästhetischer Prinzipien zur Ursache späterer, umso intensiverer Lust, so wird man im Gegenteile den Stücken, an die sie sich heften, einen besonderen Wert zusprechen. Jedenfalls ist also bei derartigen Werken am Schlusse ihrer Rezeption ein überschauender Rückblick erfordert: je nachdem die Affekte in ihrer Totalwirkung wesentlich als Quellen ästhetischer Befriedigung (die natürlich mit dem »unbefriedigendsten« Inhalte zusammenbestehen kann) oder als Erzeuger eines größeren Maßes von Unbehagen und Unzufriedenheit sich darstellen, wird das Urteil über die Gesamtschöpfung, soweit es sich überhaupt auf diese Affekterregungen stützt, günstig oder ungünstig lauten. Weil sich aber so die endgültige Schätzung naturgemäß erst nach abgeschlossener Darbietung des Kunstwerkes auf Grund einer Reflexion über all die

zahlreichen, der Reihe nach geweckten Gemütsbewegungen vollzieht, mag wohl der Anschein entstehen, der Moment der Herbeischaffung der letzten, unmittelbaren Grundlagen des Urteils sei auch der Augenblick, in welchem die erste und eigentliche emotionale Basis für dieses Urteil gelegt wurde, der lustbetonte und dadurch wertgebende Affekt entzünde sich also erst an der Anschauung der vorausgegangenen Gefühlszustände. Es dürfte dies kaum die eigene Meinung des Urhebers der Anschauungshypothese sein; aber es ist sicher, daß seine ganze prinzipielle Vorstellungsart sich in solcher Ausführung am ehesten plausibel machen ließe. Und doch ist auch diese Modifikation nicht aufrecht zu halten. Im weiteren Sinn und nach dem Zeitpunkte, da sie ins reflektierende Bewußtsein tritt, mag die Totalwirkung wohl auch Schlußwirkung heißen; außerdem mag den Partien, womit das Kunstwerk abschließt, nach längst bekannten psychologischen Regeln, die schon der alte Spruch »Ende gut, alles gut« verkündet hat, eine relativ überwiegende Bedeutung für die Würdigung des Gesamtwerks zukommen, und endlich ist die bleibende Schlußwirkung, d. h. der Eindruck, welchen die ganze Schöpfung hinterläßt und der von dem ersten Schlußeindrucke sehr verschieden sein kann, als Sache für sich selbstverständlich von der größten Wichtigkeit: das alles ändert jedoch nichts an dem Faktum, daß die Affekte, deren Erweckung in der Tat zur Steigerung des ästhetischen Wertes beiträgt, nicht nach, sondern während der Aufnahme der Produktion hervorgerufen werden. Der introspektive Rückblick zieht einfach die Bilanz der Gefühle; aber er schafft keinen einzigen Posten dieser Bilanz, und wenn man in objektiver Wendung, d. h. das Vorhandensein von Bedingungen stets zu erneuernder Wirkung festsetzend, berechtigt ist, zu sagen: »Dieser Roman, dieses Drama ist schön«, so darf man, die subjektive Tatsache des Kunstgenusses in zeitlicher Hinsicht präzisierend, mit demselben Rechte sagen und sagt man wirklich nach soeben vollendeter Darbietung hundert und hundert Male: »Das war schön«. Hierin aber offenbart sich das deutliche Bewußtsein, daß die das Schöne begründenden Emotionen mit der Darbietung des Werks gleichzeitige, also im Momente des ästhetischen Urteils bereits vergangene sind. Man genießt, drastisch zu reden, einen Roman beim Lesen und nicht bloß im Nachdenken über die Lektüre, man genießt ein Schauspiel im Theater und nicht beim Nachhausegehen. Der Zuschauer würde sich höflichst bedanken, wenn in ihm während der ganzen Aufführung Unlustgefühle erregt werden sollten, für die ihn erst hinterher ein verspätetes und flüchtiges Lustgefühl entschädigte. Wie mit der Überschau über die sämtlichen ins Gedächtnis zurückgerufenen Kunsteindrücke sich allerdings häufig ein echter, lustvoller Affekt verbindet,

wie in solchen Fällen der Ausruf: »das war schön!« tatsächlich eine Gemütsbewegung anzeigt, wird später dargetan werden; es wird dann aber auch dargetan werden, daß dieser Erinnerungs- oder Reflexionsaffekt nicht bloß nicht die ästhetische Lust des gerade erlebten Kunstgenusses, sondern sogar prinzipiell von der ästhetischen Emotion verschieden ist.

Gegenüber demjenigen, welcher trotzdem bestreiten wollte, daß durch die Selbstbeobachtung die Fiktionen der Anschauungshypothese widerlegt werden, lassen sich auch noch andere Dokumente äußerlich sprachlicher, also gleichsam sinnfälliger Art beibringen, die es fast völlig sicherstellen, daß die ästhetischen Wirkungen nicht bloß an den Affekten angreifen, sondern vielmehr wirklich von diesen ausgehen. Wenn es auf der einen Seite wahr ist, daß dem Prädikate der kunstästhetischen Urteile, inwiefern es eine Wertbestimmung enthält, nichts weiter von den Affekten, die allenfalls das Kunstwerk erzeugt, als deren Lust- und Unlustqualität zu Grunde gelegt werden darf — natürlich immer abgesehen von den sonstigen Rücksichten, die das moralisch Fördernde dem Korrumpierenden, das dem Geschmack der Gebildeten Zusagende dem, was der rohen Menge gefällt, u. s. w. vorzuziehen gebieten —, so ist es auf der anderen Seite nicht minder wahr, daß sehr oft in dem ästhetischen Wertprädikate der Begriff des Wohlgefälligen, Lusterzeugenden durch den Begriff des Affekterregenden vertreten oder ersetzt wird. Denn man konstatiert nicht etwas, was außerhalb der spezifisch ästhetischen Sphäre liegt und mit dieser nichts zu tun hat, was nur nebenbei erwähnt wird, sondern man billigt, man lobt ein Kunstwerk beliebiger Gattung, wenn man es »rührend«, »ergreifend«, »erschütternd« nennt. Dadurch wird das Urteil wohl näher bestimmt, konkreter gestaltet, sozusagen eigentümlich gefärbt, aber es verliert nicht im mindesten seinen ästhetischen Charakter, das Gepräge einer Wertbestimmung. Den Irrtum also, der etwa infolge des generellen Sinnes der ästhetischen Schätzung sich einstellen könnte, beseitigt von selber deren Spezifikation, wie sie so häufig Platz greift, ja Platz greifen muß, soll das Urteil nicht im höchsten Grade leer und nichtssagend erscheinen. Nur Kinder und ganz ungebildete Leute wissen den Eindruck einer das Gemüt mächtig bewegenden Kunstschöpfung nicht anders als mit dem jederzeit möglichen ästhetischen Universalprädikat »schön« zu bezeichnen; wer dagegen über diesen primitivsten Standpunkt nur ein wenig hinausgelangt ist — er darf sich darum noch lange keines feineren Kunstverständnisses rühmen —, wird irgendwelche der angegebenen oder verwandte Ausdrücke gebrauchen, mit der klaren Erkenntnis, hierdurch nichts neben der Schönheit, d. h. dem Reiz und Wert der Hervorbringung festzusetzen, son-

dern nur die gerade verwirklichte Art der Schönheit genauer zu kennzeichnen. Insofern also gewährt das Vikariieren jener auf die Tatsache der Affekterregung hinweisenden Prädikate für die allgemeine ästhetische Wertbestimmung einen tiefen Einblick in die Rolle, welche die Affekterregung im Kunsteindrucke spielt. Freilich mag man auch wieder einen bedeutsamen Fingerzeig für die richtige Lösung des Dubosschen Problems darin erblicken, daß es entweder (wie bei »ergreifend«, »erschütternd«) nur die Affektwirkung als solche in ihren Intensitätsabstufungen, ohne jede Rücksicht auf die besondere Art der Gemütsbewegung, oder (wie bei »erhebend«) eine gewisse Form ethischer Wirksamkeit der Affekte ist, was das spezifizierte Prädikat im Falle der Anerkennung der Hervorbringung aussagt, während Bezeichnungen, welche eine Angabe der speziellen, für gewöhnlich mit Unlust einhergehenden Gefühlszustände einschließen (»weinerlich«, »furchtbar«, »entsetzlich« u. s. w.), im ganzen und zunächst einen künstlerischen Mangel signalisieren. Allein dieser Umstand kann die Überzeugung nur noch verstärken, daß die ästhetische Lust an Kunstwerken, soweit sie mit den durch diese Werke hervorgerufenen Affekten zusammenhängt, eine Seite oder ein Moment der jeweils entstehenden Affekte selber ist. Jene schärfere Prädikatsbestimmung müßte verkehrt und sinnlos genannt werden, wenn nicht die Affekte mit dem Erquickenden, Wohltuenden, das ihnen eigen ist, die ästhetischen Lustgefühle repräsentierten, sondern erst ein kontemplativer Akt, auf die Gemütsbewegungen gerichtet, in Wahrheit diese Lustgefühle herbeischaffte und damit die entsprechenden Vorzüge der künstlerischen Schöpfung begründete. Wer würde sich wohl so ausdrücken, wie es alle Welt tut, wenn das Wohlgefallen an den Gemütsregungen faktisch erst durch deren innere Beschauung vermittelt wäre? Wie ließen sich dann namentlich jene feineren Verhältnisse erklären? Denn verschuldete eine simple Sprachwillkür die Ausdrucksweise, was stünde dann im Wege, die speziellen innerlich angeschauten Affekttypen gerade so wie das allgemeine Phänomen des affektiven Seelenzustandes zum Inhalte des Lobes zu machen?

Dessenungeachtet dürfte die ästhetische Wirkung der Affekte oft genug tatsächlich auch durch das Medium der inneren Wahrnehmung hindurchgehen. Insbesondere dürfte dies beim Nacherleben der Gemütsregungen, von welchen der Künstler seine Gestalten bewegt werden läßt, der Fall sein — also bei den eigentlichen »Einfühlungsgefühlen«, durch deren scharfe und nachdrückliche Unterscheidung von den »Anteilsgefühlen« eben jene auf der Grundlage der Brentanoschen Psychologie errichtete Ästhetik, welche die unglückliche Idee der Gefühlsintuition in die Welt setzte, sich unleugbar ein so großes Ver-

dienst erworben hat, daß sie trotz ihren sonstigen Mißgriffen eine Förderung der Wissenschaft vom Kunstschönen bedeutet. Der Sachverhalt ist ja so klar und einfach wie nur möglich. In gegenständlicher Phantasieanschauung werden die vom Künstler dargestellten Personen dem Kunstgenießenden vorgeführt; gegenständlich und in der inneren Anschauung gespiegelt scheinen darum auch die Affekte sein zu müssen, welche der Einfühlungsprozeß erzeugt: denn wären sie das nicht, so könnten sie nicht als Gefühle der Personen des Kunstwerks vorgestellt werden, nicht mit dem Phantasiebilde der letzteren in eins verschmelzen, nicht über die reale Subjektivität hinaus zu einer imaginären Objektivität gelangen. Ob jedoch die sonderbare Verkehrung der Qualitäten solcher »Einfühlungsgefühle« ins Gegenteil, mit welcher das Dubossche Problem erst beginnt, auf anderem Wege geschieht als bei den »Anteilsgefühlen«, das ist mit der bloßen Konstatierung, daß die eingefühlten Affekte vor der inneren Wahrnehmung stehen, noch keineswegs ausgemacht, und doch ist gerade dies der Punkt, auf den es ankommt. Allerdings läßt sich nun auch an einer gewissen Ergänzungsbedürftigkeit der Burke-Dubos-Fechnerschen Gründe angesichts mancher hier einschlägiger Tatsachen kaum zweifeln; indes scheinen diese Gründe doch nur da zur Erklärung des ganzen Lustertrags zu versagen, wo Charakteristik im weitesten Sinne des Worts die ästhetische Aufgabe ist und die Affekterregung selber im Dienste der Charakteristik steht. Gehört ein gewisser Gefühlszustand zum Wesen einer im Kunstwerke gezeichneten Persönlichkeit, entspricht er mit psychologischer Notwendigkeit der Situation, in welche die Persönlichkeit gebracht erscheint, wird somit die ganze Schilderung durch Einfügung des affektiven Zuges lebenswahrer, packender, überzeugender, dann braucht freilich eine solche Gemütsverfassung nicht bloß nicht an sich erfreulich zu sein, sondern es braucht ihr Nachempfinden nicht einmal die Bedingungen zu enthalten, unter welchen sonst und in der Regel das Hervorrufen von Gemütsbewegungen durch den Künstler angenehm wirkt. So erklären sich vielleicht zum Teil jene sonst nahezu unverständlichen Kunstphänomene, die Volkelt so wunderschön beschrieben und so feinsinnig analysiert hat: der Reiz von Bildern, welche zunächst eine furchtbare Öde im Gemüt erzeugen und die man nicht besser kennzeichnen kann als mit dem Worte Volkelts, daß in ihnen die »Stimmung der Stimmungslosigkeit« ihren Ausdruck findet. Wie Arten der »physischen«, »mechanischen« Einfühlung, die an und für sich mit Unlust verknüpft sind, z. B. die Eindrücke des Schweren und Schwerfälligen, des Lastenden, in der Beweglichkeit Gehemmten oder des Hinfälligen, Taumelnden, Schwankenden, ästhetische Lust schaffen, wenn sich das Prinzip des Charakteristischen ihrer be-

mächtigt, wie — um konkrete Exempel zu wählen — die zu leichter, freier Bewegung unfähige Plumpheit eines Pachydermen an dem Tierbilde umso besser gefällt, je eindringlicher und lebendiger, d. h. je stärkere Einfühlung weckend sie zur Darstellung gebracht wird, so daß dasjenige, dessen Festsetzung gewöhnlich, bei absoluter, nicht imitativer Formenwirkung, einem ästhetischen Tadel gleichkäme, nun einen neuen Vorzug ergibt, so mag auch in einer höheren Kunstsphäre das Nachfühlen quälender Gemütsbewegungen ästhetische Befriedigung bieten, sobald diese Affekte der Natur des Gegenstandes der Darstellung gemäß sind. Es ist jedoch nicht zu übersehen, daß hier eigentlich nicht sowohl ein Umschlag der emotionalen Qualität ins Gegenteil als vielmehr eine Zurückdrängung der Affektunlust durch die ganz heterogene Lust an charakteristischer Schilderung stattfindet, ähnlich, wie in der Welt der äußeren, sinnlichen Anschauung die »absolute« Häßlichkeit eines Dinges zwar durch dessen »relative«, d. h. charakteristische Schönheit übertönt und verdeckt wird, aber darum gleichwohl bestehen bleibt und sich unter Umständen sogar recht kräftig fühlbar machen kann. Und wenn einerseits alles Wohlgefallen am Charakteristischen auf der Vergleichung von Vor- und Nachbild beruht, wenn demnach bei den eingefühlten Gemütsbewegungen, die als Mittel der Charakteristik wirken sollen, Anschauung doppelt notwendig ist, so kann man sich anderseits leicht überzeugen, daß es zur Unterdrückung der diesen Affekten innewohnenden Pein durch den überlegenen Reiz des Charakteristischen keineswegs einer solchen Affektanschauung bedarf. Denn auch die Gefühle, welche wohl durch die Taten und Schicksale einer vom Künstler geschaffenen Persönlichkeit geweckt werden, welche aber nicht dieser Persönlichkeit gehören, nicht als deren eigene Gemütszustände erscheinen, also nicht bloß die »Einfühlungs-«, sondern auch die »Anteilsgefühle« besiegt der Zauber der künstlerischen Wahrheit. Der Eindruck voller Lebenstreue kann den fast bis zum physischen Ekel gesteigerten Widerwillen gegen das Sujet eines Kunstwerkes überwinden und scheinbar in Wohlgefallen verwandeln. Das heißt aber nichts anderes, als daß die Lust des Erfassens charakteristischer Züge ein ästhetischer Faktor für sich ist, der sich mit gleichzeitig erregten Gemütsbewegungen vielfach verbindet, bald sie in ihrer Endwirkung unterstützend, bald ihnen entgegenarbeitend, bald sich stärker, bald schwächer erweisend, dem aber die Gemütsbewegungen als solche gleichgültig sind, wie er sich ja tatsächlich auch in den Bildern unbelebter, seelenloser Dinge und in der Anschauung der entsprechenden realen Dinge selber, oft sogar ohne subjektive Einfühlung, bewährt. Dieser Faktor darf, inwiefern er rein zur Geltung kommt, an den Affekten nichts ändern, so wenig als an Farben und körper-

lichen Gestalten, weil gleich diesen die Gefühle behufs Ermöglichung seiner Wirkung gerade in ihrer ursprünglichen Eigenart hervortreten, ein Stück der Übereinstimmung zwischen Zeichnung und Gegenstand sein müssen wie jedes andere.

So läßt sich denn aus der Funktion, welche den Einfühlungsaffekten als Mitteln wirklichkeitsgemäßer Schilderung zukommt, durchaus kein Schluß auf ihre sonstigen, immanenten Eigenschaften ziehen; es läßt sich daraus in keiner Weise folgern, daß sie bezüglich des Qualitätswechsels bei künstlerischer Verwendung anderen Gesetzen gehorchen als die »Anteils«- oder »Subjektsgefühle«, und es läßt sich nicht ohne weiteres die Vermutung abweisen, daß sie sehr oft, wenn der ganze ästhetische Effekt auf Rechnung der Charakteristik zu kommen scheint, auch ihrerseits zur ästhetischen Befriedigung beitragen, eben kraft jener für sie wie für die Anteilsgefühle gültigen Prinzipien, so daß sie im Hinblick auf das Ziel des Kunstwerks teils Antagonisten, teils aber Kooperatoren der Charakteristik sind. Eine Ausschließung dieser Möglichkeit wäre umso willkürlicher und schwerer zu begründen, als dort, wo die Einfühlungsaffekte besonders lebhaft sind, meist Anteilsaffekte mit ihnen Hand in Hand gehen: man fühlt den Zorn eines Helden über das Treiben unwürdiger Feinde so stark nach, weil man selber von Zorn ergriffen ist, und wenn Gefahren ihm drohen, so versteht und durchlebt man seine Besorgnisse vollkommen, weil man selber um ihn bangt. Es bleiben also nur jene seltenen und seltsamen Ausnahmefälle, von denen oben ein Beispiel gebracht wurde, als charakteristische Darstellungen mittels objektiver oder subjektiver Einfühlung übrig, bei welchen es den Anschein hat, daß die Bedingungen zur Anwendung der Burke-Dubosschen Gesichtspunkte gänzlich fehlen und daß daher die künstlerische Wahrheit in ihrer Aufgabe, Lust zu erzeugen, nicht durch die vorherrschende eigene Betonung der Affektzustände erleichtert, begünstigt, gefördert werden kann. Allein selbst hier, bei diesen absonderlichen Erscheinungen, läßt, wenn man genauer zusieht, bloß der spezifisch Dubossche Erklärungsgrund, das Prinzip der Lust an starken, tiefen Gefühlen, an erhöhter psychischer und insbesondere emotionaler Aktivität im Stiche: das Prinzip der Wohltätigkeit einer Ablenkung von den Gefühlen des gemeinen Lebens hingegen, das Prinzip der Lust am Geschweigen und zeitweiligen Zur-Ruhe-bringen der egoistischen Triebe, dessen Bedeutung vielleicht am besten von Schopenhauer und Volkelt sichtbar gemacht wurde, so daß man es das Schopenhauer-Volkeltsche Prinzip nennen könnte, ist gewiß auch in solchen Fällen nach der allgemeinen Lage der Dinge verwertbar, und sollte es sich wirklich betätigen, so hätte man natürlich wieder einen Teil des ästhetischen Erfolges unmittelbar den Affekten zu

danken, zwar nicht, sofern sie Affekte überhaupt, aber doch sofern sie Affekte bestimmter Art sind, d. h. in einem bestimmten, negativen Verhältnis zu den egozentrischen Gefühlen stehen. Ihre Lustbetonung wäre möglicherweise nur ein Kontrastgefühl, weil sie eben die oft so qualvollen Gefühle des Lebensdranges ablösen und für einen Augenblick an deren Stelle treten; aber auch diese Kontrastwirkung könnte sich unmittelbar geltend machen, ohne daß eine Vergleichung des besseren Jetzt mit dem schlimmeren Zuvor die Voraussetzung des Lustgefühls bildete, ohne daß somit zur ursprünglichen Gemütsbewegung ein an neuerliche innere Wahrnehmung geknüpftes Reflexionsgefühl hinzukäme. Und wäre es anders, so müßte man einfach gestehen, daß die Affekte, deren sich die Kunst zu Schilderungszwecken bedient, nicht stets und ausnahmslos in sich selber, unabhängig von ihrer Einbeziehung in die Aktion des Charakteristischen, ein Lustmoment entwickeln, daß vielmehr dann und wann die Charakteristik allein wirksam ist. Das hätte indes weiter nichts zu sagen. Denn die Einfühlungsaffekte befänden sich dann genau in demselben Falle wie die Anteilsaffekte, die oft so ausgesprochene und heftige Unlustgefühle sind, daß dieser durchschlagenden und bleibenden Qualität gegenüber eine etwaige Lust an lebhaften Emotionen als solchen gar nicht in Betracht kommt und daß gleichfalls nur die mächtige Gewalt der Charakteristik im stande ist, ein Verfehlen der ästhetischen Absicht durch das Kunstwerk, das solche Affekte hervorruft, zu verhindern. Bei den Subjekts- oder Anteilsaffekten aber dürfte es angesichts der früher beleuchteten Verhältnisse wohl hinlänglich klar sein, daß, wo überhaupt eine Änderung der normalen Gefühlsqualität im Kunstgenusse zu beobachten ist, diese Gemütsbewegungen selbst, ohne Intervention eines weiteren Gefühls, die ungewöhnliche, ihrer durchschnittlichen Artung entgegengesetzte Beschaffenheit annehmen, so daß sie nach der strengsten und exklusivsten Bedeutung ästhetische Partialgefühle sind.

Hat man sich aber durch all das Gesagte auch von der Unmittelbarkeit der ästhetischen Verrichtung jener Affekte, welche nicht in den Gegenstand verlegt werden, noch immer nicht überzeugen lassen, so möge man doch auf die Beteiligung der Formalgefühle am ästhetischen und zumal am Kunstgenusse einen prüfenden und vergleichenden Blick werfen! Diese Vergleichung wird zur vollständigen Klärung des Sachverhaltes ausreichen, sollten auch die übrigen Erwägungen samt und sonders ungenügend sein. Die Affekte nämlich, die im vorstehenden gemeint waren, auf die sich stillschweigend die Untersuchung beschränkte, ordnen sich durchaus in die Klassen der Sach- und Personengefühle der Jodlschen Klassifikation ein. Trotz der Verzichtleistung

auf eine Begriffsbestimmung der Affekte erhellt aus dem ganzen Sinne der bisher gepflogenen Erörterungen, daß stets nur von Emotionen dieser beiden Klassen die Rede war und daß auf die Formalgefühle nicht Rücksicht genommen wurde. Aber gerade auch diese letzteren haben innerhalb des Kunstgenusses eine nicht zu unterschätzende Bedeutung und Aufgabe. Es ist bekannt, daß die englische Ästhetik des 18. Jahrhunderts die Neuheitsgefühle in erste Linie gestellt hat — Burkes unsterbliche Schrift beginnt mit einer Betrachtung über »*novelty*« und »*curiosity*«, »*Novelty*« ist das 1. Kapitel des Buches überschrieben —, und wieviel oft die Spannungs- und Lösungsgefühle zur Wirkung epischer und dramatischer Kunstschöpfungen beisteuern, weiß jeder, der sich über die Art dieser Wirkung nur einigermaßen Rechenschaft zu geben versucht hat. Das Spannende bedeutet unstreitig einen künstlerischen Vorzug; Spannung ist ein ästhetischer — wenn man will, ein sehr niederer, inferiorer, minderwertiger, aber doch zweifellos ein echter ästhetischer Reiz. Nur diejenigen, welche den Begriff des Ästhetischen so eng fassen, daß sie das allerwichtigste kunstästhetische Prinzip, das Prinzip des Charakteristischen, eliminieren, die Lust an wahrheitsgetreuer Schilderung gar nicht als ästhetische Lust anerkennen, könnten sich vielleicht dahin versteigen, auch der Spannung den Rang einer ästhetischen Potenz streitig zu machen. Das hieße aber nicht bloß unzählige Werke, die bisher die Probe leidlich bestanden haben und widerspruchslos in die eine oder andere Kunstgattung eingereiht worden sind, degradieren, sondern auch den wahren Kunstgenuß für eine Rarität sondergleichen erklären, hieße nicht bloß Tausenden von Romanen, Schauspielen u. s. w. den Charakter künstlerischer Hervorbringungen absprechen, sondern auch Millionen Menschen, die in der Lektüre solcher Romane, in dem Besuch des Theaters bei Aufführung solcher Stücke ein ästhetisches Vergnügen, wenn schon bescheidenster Art, zu finden geglaubt, ins Gesicht sagen, daß sie überhaupt nicht wissen, was ästhetischer Genuß sei. Will man also die epische und dramatische Kunst nicht zum Privileg einer verschwindenden Minderheit von Schaffenden und Genießenden machen, will man eine derartig preziöse, feinschmeckerische, jedoch unwissenschaftliche, weil der Gesamtheit der Tatsachen nicht gerecht werdende Auffassung vermeiden, so muß man einräumen, daß auch jenen Formalgefühlen unter den Faktoren des ästhetischen und namentlich des Kunstgenusses ein hervorragender Platz gebührt.

Was sich nun bei den Sach- und Persongefühlen allenfalls annehmen ließe — freilich nur unter der Voraussetzung einer nicht hinlänglich scharfen, tiefeindringenden Analyse —, das erscheint, auf die Formalgefühle übertragen, sofort als pure und nackte Absurdität. Der

in seine Theorie Verbohrte kann sich ja möglicherweise einreden, daß Schmerz, Furcht, Mitleid, Bewunderung, daß all diese Gemütsbewegungen, die ein Kunstwerk erzeugt, erst ästhetisch wirken, nachdem sie zum Objekte der inneren Wahrnehmung oder Anschauung gemacht wurden; aber welche Verschrobenheit und welcher Mangel an natürlichem Sinn gehörten dazu, sich vorzustellen, daß auch die Spannung nicht durch sich selber den Kunstgenuß erhöhe, sondern, um ihre ästhetische Funktion übernehmen zu können, erst reflektiert und innerlich angeschaut werden müsse?! Der Reiz der Spannung währt doch nur gerade so lange, als sie selber anhält; er kann nicht nachher, nicht vorher zur Geltung kommen. Vor allem aber sind trotz der vielfachen Beteiligung der Spannung an ästhetischem, also vorwaltend kontemplativem Genusse Kontemplationslust, ein naturgemäß gesättigter Zustand, und Spannung einander im innersten Wesen so entgegengesetzt, daß eine Verwechslung beider ganz ausgeschlossen und daher auch jene durch die Sprache fixierte Selbsttäuschung unmöglich ist, die doch fort und fort stattgefunden haben müßte, wenn nicht das Spannungsgefühl selbst, sondern erst seine innere Wahrnehmung sich als ästhetischer Faktor betätigte. Träfe diese letztere Annahme zu, so hätte man das Schiefe, Unrichtige der Ausdrucksweise, welche auch die Bezeichnung »spannend« als Prädikat ästhetischer Billigung verwendet, längst bemerkt und es hätte, wenn schon nicht der falsche Sprachgebrauch beseitigt oder von allem Anfang an hintangehalten werden, so mindestens jede Irreführung durch ihn unterbleiben müssen. Denn die Sprache liebt es allerdings, in der Welt des Schönen die Verhältnisse durcheinander zu mengen: schon der ästhetische Grundbegriff »schön« mit seinem vermeintlich objektiven Inhalte beweist dies, und die Begriffe einiger besonderer Gestaltungen des Wohlgefälligen, beispielsweise der des »Großen«, inwiefern »groß« eine ästhetische Qualität ausdrückt und etwa gleichsinnig ist mit »erhaben«, Begriffe also, bei denen wirkliche objektive Merkmale für den Effekt, dessen Bedingungen sie sind, gesetzt werden, beweisen es noch deutlicher. Allein diese sämtlichen Verwechslungen, die offenbar den Grund ihrer Möglichkeit darin finden, daß eben in jener ästhetischen Fundamentalkonzeption »schön« bereits eine Rückbeziehung vom Gefühl auf dessen gegenständliche Ursache statthat, diese beständigen und zahllosen Objektivismen der ästhetischen Rede- und Vorstellungsweise könnten es doch nicht faßlich machen, daß im Fall der Spannungsemotion auch bei den feinsten Köpfen der Gedanke selber so täppisch ins Garn der Sprache gegangen wäre. Hinsichtlich des Schönen im engeren Sinne hat schon Plato, für den nach seiner ganzen Denkart die Versuchung, objektivistischen Irrtümern anheimzufallen, am

größten war und der dieser Versuchung ja auch wirklich oft genug erlag, wenigstens zeitweise und gelegentlich das wahre Verhältnis festgesetzt. Wo aber ist der Ästhetiker, der die Spannung als eine Wirkung des Kunstschönen anerkannte und es sich dabei träumen ließ, diese Wirkung entstünde nur, indem die Seele ihren eigenen Zustand, das Spannungsgefühl, vor sich hinstellt und sich anschauend in ihn versenkt? Wo ist — um die Sache allgemeiner zu fassen — der Ästhetiker, der überhaupt auf den Einfall geriet, das Spannende könne erst dadurch einen ästhetischen Effekt haben, daß es noch ein anderes, von der Spannung verschiedenes Gefühl auf irgend einem Weg erzeuge? Und ähnlich klar und selbstverständlich wie bei diesem einen ist die Unmittelbarkeit der ästhetischen Aktion bei allen übrigen Formalgefühlen. Der Reiz der Neuheit z. B. ist gewiß ein ausgesprochenes Formalgefühl, da ihm bloß die ganz allgemeine Beziehung einer erheblicheren Verschiedenheit des momentanen Eindrucks von den bisher gewonnenen Vorstellungen, was auch immer der Inhalt dieser Vorstellungen sein und nach was immer für einer Richtung die Verschiedenheit sich erstrecken möge, zu Grunde liegt. Trotzdem haftet jedoch dieses Gefühl in gewisser Hinsicht unmittelbar an dem Eindrucke, sofern nämlich dessen formale Beziehung zu dem von früher her aufgespeicherten Inhalte des Vorstellungslebens die nächste und einzige Grundlage der Emotion ist, auch dort, wo die Lustbetonung des Gefühls das Ingrediens einer ästhetischen Totalwirkung oder einen isolierten ästhetischen Reiz ausmacht. Der Reiz wohnt ja dem neuen Gegenstand inne; der Gegenstand ist es, der gefällt, wiewohl nur um seiner Neuheit, nicht um seiner absoluten Beschaffenheit willen, und die Idee, daß das Neuheitsgefühl, ob durch die Reflexion, welche sich ihm zuwendet, oder sonst irgendwie, ein zweites Gefühl hervorbringt, von dem in Wahrheit erst die ästhetische Wirkung ausgehen kann, erscheint auch hier als der bare Unsinn. Die bei den Formalgefühlen so hell zu Tage liegenden Verhältnisse werfen nun aber auch auf die ästhetische Rolle der Sach- und Personenaffekte ihr Licht zurück. Denn schließlich kann man die beiden Gruppen von Emotionen nicht mit ungleicher Elle messen. Die Übereinstimmung gerade in dieser Beziehung, rücksichtlich ihrer Partizipation am ästhetischen Genusse ist zu groß, zu sehr in die Augen fallend. Das Erschütternde der Handlung eines Romans gefällt doch offenbar auf dieselbe Weise, nicht direkter und nicht indirekter, wie das Spannende derselben, das Rührende einer dramatischen Szene auf dieselbe Weise wie das Überraschende oder durch Entwirrung eines Knotens Lusterzeugende. Nur die hinter dem Gefühl liegenden Vermittlungen mögen bei der Erschütterung, der Rührung komplizierter und zahlreicher sein; in der

Richtung nach vorn, gegen den ästhetischen Erfolg hin, besteht durchaus kein Unterschied. Was also den Formalgefühlen recht, das scheint den anfangs betrachteten Gemütsbewegungen billig. Von den einen wie von den anderen darf man sagen, daß sie unmittelbar und durch sich selbst in das ästhetische Wohlgefallen eintreten; bei den Sach- und Personenaffekten wie bei den Formalgefühlen darf man von einem ästhetischen Koeffizienten sprechen.

Wer nicht die allergrößte Vorsicht walten ließe, der könnte aus dem jetzt festgelegten Ergebnisse wohl die Berechtigung ableiten, die Affekte, wie sie bei einem gewissen Verhalten des Subjekts entstehen, kurzweg als ästhetische Gefühle aufzufassen. Indes wäre eine solche Schlußfolgerung gleichwohl anfechtbar, wenigstens solange, als nicht noch weitere, sehr heikle Untersuchungen zum Abschlusse gebracht wären. Wenn nämlich zur Begründung eines ästhetischen Gefühls bloße Sinnesempfindungen hinreichend sind, deren emotionale Begleitphänomene mit Gemütsbewegungen im gewöhnlichen Sinne sicherlich nichts zu tun haben, wenn also die ästhetische Anschauungslust eine ästhetische Affektfunktion keineswegs voraussetzt, so darf umgekehrt der Genuß, welcher sich aus einer Gemütsbewegung schöpfen läßt, wie schon gesagt, nur dann als ästhetischer gelten, wenn er sich mit Anschauungen verbindet, sei es, daß der sprachliche Ausdruck einen unmittelbaren sinnlichen Reiz entfaltet, sei es, daß die Gegenstände oder vielmehr Grundlagen des Affekts in anschaulicher Gestalt dem Bewußtsein gegenwärtig sind. Von den Formalgefühlen gilt ähnliches, und die einzige Ausnahme macht vielleicht der Witz, falls das Ergötzen daran immer ein ästhetisches sein sollte. Es liegt nun freilich in der Natur der Sache, daß bei den spezifischen, von den Formalgefühlen verschiedenen Sach- und Personenaffekten die Ursachen überhaupt eine anschauliche Seite zu haben pflegen; aber das heißt fürs erste nicht, daß sie auch wirklich stets sinnlich-anschaulich vorgestellt werden müssen, um den Affekt zu erregen, und zweitens liegt selbst dort, wo eine solche Vorstellung zufällig etwa sich bilden konnte, eben in dieser »Zufälligkeit«, d. h. Entbehrlichkeit, Bedeutungslosigkeit der Sache der große Unterschied der Gemütsbewegungen, die keine ästhetische Aufgabe zu erfüllen haben, von denjenigen, die in einem künstlerischen Genusse ihre Wirkung tun sollen. Bei Affekten, die außerhalb der Kunst das Gemüt bewegen, erscheint es in der Tat gleichgültig, ob anschauliche Bilder von den Personen, Dingen und Vorgängen, welche mit dem Affekt zusammenhängen, die emotionale Regung während ihres Verlaufes begleiten. Sehr häufig werden in den allermeisten Phasen, welche die Entwickelung des Gefühls durchmacht, und namentlich gerade in der Zeit, da dasselbe

seinen Höhepunkt erreicht, nur abgerissene Stücke, gleichsam Fetzen der entsprechenden Vorstellung durch das Innere treiben; bestenfalls wird ein dunkles Gesamtbild für Augenblicke auftauchen; andere Anschauungen können gleichzeitig mit dem Affekt von der Seele Besitz ergreifen; auf die Wahrnehmung zufälliger äußerer Objekte, denen jede direkte oder signifikatorische Beziehung zu den Ursachen der Emotion fehlt, kann sich die Aufmerksamkeit so stark konzentrieren, als es die Inanspruchnahme durch den Affekt nur irgend gestattet, als das Bewußtsein nicht von dem Gefühl und dessen unerläßlichen Trägern ausgefüllt wird; ein Festhalten der Anschauungsbilder von den affekterregenden Dingen ist zum Zustandekommen der Gemütsbewegung als solcher ganz und gar nicht erfordert. Wird dagegen eine Gemütsbewegung zu ästhetischen Zwecken hervorgerufen, so müssen, wenn nicht die sprachlich-akustische Form des Kunstwerkes durch sich selbst fesselt[1]), diese in der Wirklichkeit oder in der Phantasie angeschauten Bilder der Affektanlässe, der Gegenstände, durch welche die Emotion verursacht ist, in größerer oder geringerer Lebhaftigkeit vor das Bewußtsein treten: stetig, wenn auch mit blassen, verschwommenen Konturen, müssen sie an dem Geiste vorüberziehen; ihre Kette darf nicht reißen, ihr Fluß nicht unterbrochen werden, solange das ästhetische Gepräge des ganzen, aus repräsentativen und emotionellen Bestandteilen gemischten psychischen Prozesses vorhalten soll. Da nun solcherart Anschauung, einerlei, ob Phantasie- oder Sinnesanschauung, unzweifelhaft den Affekten zugesellt ist, sofern diese eine ästhetische Funktion haben, so ist die Frage die, ob nicht zu jeder wirklich ästhetischen Leistung, an der sich Affekte beteiligen, auch zwei emotionelle Faktoren, die Lust an der Gemütsbewegung und die an den Anschauungsbildern, zusammenwirken müssen.

In der Bejahung dieser Frage läge selbstverständlich weit mehr als die Konstatierung des Faktums, daß der ästhetisch wirksame Affekt irgendwie mit Anschauung verbunden zu sein hat. Die letztere Tatsache ließe sich, wie schon oben angedeutet, sehr einfach aus der Notwendigkeit der Begründung einer näheren Verwandtschaft zwischen der als ästhetisch anzusprechenden affektiven Bewußtseinsverfassung und der Bewußtseinsverfassung bei den ersten und ursprünglichsten ästhetischen Gefühlen erklären: denn wäre in jener nicht gleichfalls ein anschauliches Moment zu entdecken, ungefähr dem entsprechend, an welchem die sinnlich-ästhetische Lust hängt, so fehlte es außer der Interesselosigkeit des Verhaltens an jeder Übereinstimmung zwi-

[1]) Wie die sinnlich ansprechende Form als Ersatz für den sinnlichen Inhalt eintreten könne, habe ich in dem Werke über Hettner dargelegt und glaube damit ein nicht ganz unwichtiges Prinzip der Kunstästhetik aufgezeigt zu haben.

schen beiden Zuständen und stiege für den im abstrakten Denken nicht Geübten die Schwierigkeit, beide unter denselben Begriff zu bringen. So versteht man es zur Genüge, wie und weshalb fast immer die Gegenwart anschaulicher Ideen für den ästhetischen Genuß benötigt ist. Darum aber könnte doch in sehr vielen Fällen alle Lust ausschließlich aus der Gemütsbewegung stammen; das ästhetische Wohlgefallen brauchte nicht zweierlei, miteinander verschmelzende Gefühle in sich zu schließen: den Affekt und die Empfindungs- oder Phantasievorstellungsemotion, da die Anwesenheit der Empfindung oder des Phantasiebildes doch nur zur Herstellung eines gewissen begrifflichen Zusammenhanges mit den ästhetischen Elementarzuständen verlangt würde; die anschaulichen Stücke müßten sich also wohl jedesmal neben, aber nicht immer und ausnahmslos unter den gefühlstragenden Momenten finden. Mit anderen Worten: das Geknüpftsein der ästhetisch wirksamen Affekte an Anschauungen, wie es in Ermanglung einer reizvollen sinnlichen Form des Affektausdruckes unbedingt zu fordern ist, bedeutet bloß eine Einschränkung ihrer Konzeption auf Gemütsbewegungen von einer bestimmten repräsentativen Basis; allein damit ist in keiner Weise ausgemacht, daß diese Affekte zur Produktion des ästhetischen Genusses auch noch auf die Ergänzung durch ein zweites, von ihnen verschiedenes Gefühl angewiesen sind. Noch anders formuliert: soll man die Lust an den Affekten als ästhetische bezeichnen dürfen, so müssen, falls nicht die affektauslösenden Zeichen ihren eigenen sinnlichen Reiz haben, Bilder von der sinnlichen, äußeren Erscheinung der Affektursache mit der Gemütsregung koexistieren; aber man hat kein Recht, von vornherein zu erwarten, daß in jedem Falle, wo eine solche Koexistenz stattfindet, die Anschauungsbilder selbst, vermöge ihrer absoluten Beschaffenheit oder ihrer charakteristischen Artung, ähnlich den an sich wohlgefälligen Zeichen eine Gefühlswirkung hervorbringen, die zur Lustbetonung der Affekte als gleichsinniger, die Gesamtlust steigernder Faktor hinzutritt. Für eine derartige, weitergehende Annahme ließen sich zwar manche gewichtige Gründe beibringen, und gewiß scheint es, daß es keinen höheren ästhetischen Genuß gibt, in dem Sach- und Personenaffekte oder Formalgefühle allein sich betätigen, wo nicht daneben auch eine sozusagen autochthon ästhetische, aus den sinnlichen Bildern an und für sich oder aus deren charakteristischen Zügen oder auch wohl aus der äußeren, sprachlichen Form des Gefühlsausdruckes entspringende Lust fühlbar wird. Ja, selbst jene tiefststehende Abart oder vielmehr Entartung der Dichtkunst, für die der Name »Poesie« um vieles zu gut scheint, die auf das bloße Unterhaltungs- und Aufregungsbedürfnis der Massen berechnete Romanliteratur beweist durch die Vorliebe,

mit der sie die Schilderung schöner, glänzender, prächtiger Gegenstände in ihre krassen Erzählungen einstreut, und durch ihren freilich recht ungeschickten, oft in grellen Übertreibungen sich gefallenden Charakterisierungseifer die Wichtigkeit des emotionellen Effekts der Anschauung in der doppelten Richtung. Daß dieser Effekt jedoch nie und nirgends fehlen könne, ist trotzdem nicht ohne weiteres zu sagen, und zwar deshalb nicht, weil sich seine Unentbehrlichkeit aus dem bloßen jetzt geltenden Begriffe des Ästhetischen heraus schwerlich möchte erweisen lassen. Zur Entscheidung der Frage bedürfte es vielmehr ausgedehnter, über das ganze Gebiet der affekterregenden Kunstwerke sich erstreckender Forschungen, die allein darüber Aufschluß geben könnten, ob unter diesen Kunstwerken, d. h. unter den der Gattung nach zur Kunst zählenden, wenngleich noch so minderwertigen Produktionen auch solche anzutreffen sind, deren Genuß ausschließlich auf dem Angenehmen, Lustvollen der Affekte beruht und sich nicht wie gewöhnlich aus zwei Stücken, der Lust an den Affekten einesteils und der Lust an den für sich gefallenden oder charakteristischen Anschauungen anderenteils, zusammensetzt. Hierbei wäre aber nicht nur die Herbeischaffung des empirischen Materials, das Sammeln und Ordnen der Fälle sehr langwierig und mühevoll, sondern stellte auch die Bearbeitung des Materials, die Analyse des einzelnen Falles große Anforderungen an die Umsicht und Gründlichkeit des Forschers. Denn so leicht es hält, sich die Überzeugung zu verschaffen, daß die von der Kunst absichtlich geweckten Gemütsbewegungen stets in Gesellschaft von Sinnesempfindungen oder sinnlichen Bildern der Einbildungskraft hervortreten, so schwierig ist es, bei schwacher, nicht sogleich der inneren Wahrnehmung sich aufdrängender Anschauungslust Gewißheit zu erlangen, ob diese Empfindungen und Phantasiebilder als solche, abgesehen von den in ihrem Gefolge erscheinenden Affekten, eine emotionale Wirkung haben, welche die ästhetische Gesamtwirkung erhöht, oder nicht. Nur mannigfach variierte, mit äußerster Behutsamkeit ausgeführte psychologische Experimente könnten hier vielleicht zum Ziele führen. Vorderhand, wo dieser Weg noch gar nicht betreten ist, läßt sich nicht schlankweg behaupten, daß es kein ästhetisches Wohlgefallen gibt, an dem nicht Anschauungslust in dieser oder jener Form ihren Anteil hat, daß also die Affekte, obgleich unmittelbar, sozusagen mit ihrer eigenen Substanz in das ästhetische Gefühl eingehend, doch für sich allein nie ein solches Gefühl konstituieren, daß vielmehr in jedem Kunstgenusse, auch in einem der niedersten, unedelsten Art, neben der Lustbetonung der Affekte noch jenes andere Lustmoment enthalten ist. Anderseits aber muß man, solange die Entscheidung aussteht, mit der Möglichkeit rechnen,

daß es sich in der Tat so verhält, und eben darum sind einstweilen, will man vollkommen sicher gehen, die mit ästhetischen Leistungen betrauten Affekte nicht einfach, nicht ohne nähere Erklärung als »ästhetische Gefühle«, sondern nur als »ästhetische Partialgefühle« zu bezeichnen.

Im Zusammenhange mit den früheren Feststellungen ist aber auch dieses Resultat bedeutsam genug. Den ganzen Gang der bisherigen Erörterungen überblickend und alle Hauptpunkte teils resümierend, teils durch neue, rasche Streiflichter beleuchtend, darf man folgendes aussprechen: So wenig es bloß ein einziges ethisches Gefühl gibt — es wäre denn als solches das Pflichtgefühl anzusehen, das, soweit es wirklich emotionaler Natur ist, allerdings unter den sittlichen Gefühlen eine bevorzugte Stellung einnimmt und durch sein Hinzutreten auch den übrigen Affekten erst das spezifisch moralische Gepräge verleiht —, so wenig ist ein einziges und einheitliches, überall ganz gleichartiges ästhetisches Gefühl vorhanden. Man kann daher nicht, ohne die Gefahr von Mißverständnissen heraufzubeschwören, von einem moralischen Gefühl sprechen, wenn man die Gesamtheit der sittlich wertvollen Gemütsbewegungen meint, während bei dem Ausdrucke »das ästhetische Gefühl« Mißverständnisse allerdings nicht zu fürchten sind, aber dafür, falls er richtig sein soll, die kollektive oder gattungsmäßige Anwendung klar zu Tage liegt. Heißt es, und zwar unter Umständen, die gewisse vulgäre Bedeutungen ausschließen lassen, einem Menschen fehle das sittliche Gefühl, so wird jedermann an das Pflichtbewußtsein denken, das ja zweifellos mit mancherlei emotionalen Erscheinungen verknüpft ist; heißt es dagegen, sein ästhetisches Gefühl sei mangelhaft ausgebildet, so besteht kein Zweifel, daß die ungenügende Entwickelung einer großen und weiten Gruppe von Gefühlen, die Vernachlässigung einer ganzen Gefühlsrichtung gerügt wird. In der auf Exaktheit haltenden Sprache der Wissenschaft ist daher dieser Singular nur unter besonderen Bedingungen statthaft. Der Psychologe darf z. B. wohl die »Merkmale des ästhetischen Gefühls« bestimmen und aufzählen — die generelle, begriffsmäßige Fassung ist ja hier selbstverständlich —, aber er darf nicht etwa das Kapitel, welches von den Emotionen des Schönen, Erhabenen, Häßlichen u. s. w. handelt, »Das ästhetische Gefühl« überschreiben. Das besagt aber nichts anderes, als daß kein einzelner, typischer Affekt existiert, welchem der Name »die ästhetische Gemütsbewegung« gebühren würde. Daß die ästhetischen Gefühle doppelte Qualität aufweisen, nämlich bald als Lust-, bald als Unlustgefühle sich darstellen, je nachdem sie durch Schönes oder durch Häßliches, durch Gefallendes oder durch Mißfallendes wachgerufen werden, beweist allein schon die Unmöglichkeit der Annahme solch eines einzigen ästhetischen Affekts. Darum hat auch niemand

diese Annahme gewagt, wenn nicht zuvor, wie von Calkins, durch Ausscheidung aller Unlustgefühle das ästhetische Gebiet auf die Hälfte seines bisherigen Umfanges restringiert wurde; man hat sich vielmehr begnügt, die ästhetischen Emotionen als eine eigene natürliche Klasse oder Gattung von Affekten abzugrenzen. Wie man beispielsweise die Gattung der affektiven Erwartungsgefühle aufstellen könnte, die sich in die Hoffnungs- und die Furchtgefühle spalten, wie die Affektgruppe der Sympathie in Mitleid und Mitfreude zerfällt, so wäre allerdings auch das Auftreten der emotionalen Qualitätsgegensätze innerhalb der ästhetischen Regungen kein zulängliches Motiv, die Unterscheidung einer besonderen Affektklasse für diese Regungen fallen zu lassen.

Versucht man nun aber ernstlich diese Betrachtungsweise durchzuführen, wonach die ästhetischen Gefühle zwar nicht Erscheinungen eines durchaus bestimmten, jeder weiteren Spezifikation sich entziehenden Affekts sind, wohl aber eine besondere, natürliche Gruppe von Gemütsbewegungen vorstellen, koordiniert den anderen, allenfalls zu umgrenzenden Affektfamilien, so stößt man auf ein großes und gewichtiges Hindernis in dem Umstande, daß auch Gemütsbewegungen dieser anderen Familien, und zwar die verschiedensten der altbekannten, typischen Affekte sehr häufig Ingredienzien des kunstästhetischen Genusses, insofern also unzweifelhaft selber ästhetische Gefühle sind. Eine strenge Koordination ließe sich im Hinblick auf diese Sachlage nicht aufrechterhalten oder aufrechterhalten nur unter der Voraussetzung, daß die in der Wirkung des Kunstschönen auftretenden Affekte mit den Gemütsbewegungen, deren Namen sie führen, gar nicht identisch sind, daß sie in wesentlichen, entscheidenden Zügen von dem Typus dieser letzteren abweichen. Das Willkürliche, Unwahrscheinliche, daher ganz und gar Unwissenschaftliche einer solchen Voraussetzung leuchtet auf den ersten Blick ein: wäre die Ähnlichkeit nur scheinbar, so würde sich nicht alle Welt dadurch täuschen lassen. Dennoch aber wird der Vermutung, es möchten die von der Kunst für ihre Absichten hervorgerufenen Affekte nicht unmittelbar, nicht in letzter Instanz das ästhetische Wohlgefallen oder doch einen Teil dieses Wohlgefallens bedeuten, durch die Tatsachen Vorschub geleistet, daß erstens die Gemütsregungen, welche in den künstlerischen Totaleffekt eingehen, oft eine eigenartige Änderung ihrer normalen Qualität erleiden, so daß sie aus Unlust- zu Lustgefühlen werden, und daß zweitens, was immer das faktische Verhältnis sein mag, begrifflich die Affekte gewiß nicht in toto, mit ihrer vollen psychischen Realität, sondern nur mit ihrem Lustkoeffizienten zum ästhetischen Erfolge gehören, am künstlerischen Werte teil haben. Diese Tatsachen, und mit

deutlichem Bewußtsein zumal die erste — denn die zweite, allgemeine Beziehung ist so subtil, daß sie für gewöhnlich wohl kaum bemerkt wird und höchstens unbewußt das Raisonnement beeinflussen mag —, hat man nun in der Weise zu erklären gesucht, daß man wirklich die Verschiedenheit der während des Kunstgenusses sich einstellenden Affekte von den eigentlichen Faktoren dieses Genusses behauptete und aus den Gemütsbewegungen abermals emotionelle Zustände, die wahren ästhetischen Gefühle dieses Bereiches, hervorgehen ließ. Hiernach trügen weder Furcht und Mitleid, die bereits der Stagirite als die Elemente der dramatischen Rührung bezeichnet hatte, noch irgend welche andere innerhalb der Kunstwirkung unterschiedene Affekte ihren Namen mit Unrecht; die fraglichen Gefühlzustände wären vielmehr von jeher richtig diagnostiziert worden, und nur darin hätte sich die ganze kunstgenießende Menschheit geirrt, daß sie diese Affekte für die ästhetischen Emotionen selber hielt.

Bei näherer Prüfung erweist sich indessen auch eine solche Einschiebung anderer Gefühle zwischen den ästhetischen Enderfolg und die Gemütsbewegungen, oder genauer gesprochen: die Zuerkennung dieses Erfolgs an Gefühle, die angeblich erst aus den Affekten erzeugt werden, als nicht haltbar. Mancherlei feine Wendungen der Sprache verraten ein entschiedenes Bewußtsein von der Unmittelbarkeit der ästhetischen Leistung der gewöhnlichen Sach- und Personenaffekte; vor allem aber sind es die ästhetisch funktionierenden Formalgefühle, welche der ganzen Gefühlsneubildungshypothese einen Strich durch die Rechnung machen. Daraus, daß die Formalgefühle, denen man auch sonst, außerhalb der Region des Schönen und der Kunst, in tausend Gestalten begegnet, zugleich eine wichtige künstlerische Mission haben, leitet sich in der Tat eines der schwerstwiegenden Argumente gegen die Aufstellung einer eigenen ästhetischen Affektklasse her. Denn die paradoxe Erscheinung, welche die Ansicht am meisten begünstigt, daß die von der Kunst in Aktion gesetzten Gemütsbewegungen nicht an und für sich, sondern erst durch Erzeugung eines weiteren Gefühls Faktoren der ästhetischen Totalwirkung seien: die Annehmlichkeit der im gemeinen Leben unangenehmen Affekte kommt in Wegfall, wo es sich um die Formalgefühle der Spannung, der lustvollen Verwunderung, der Befriedigung über die Lösung verwickelter Situationen u. dergl. handelt. Hier ist es völlig klar, daß diese Gefühle selber einen Teil des ästhetischen Genusses abgeben und, da nun ihr Verhältnis zur Kunstwirkung im wesentlichen offenbar demjenigen der Sach- und Personenaffekte gleicht, so erhellen sie ihrerseits auch die Art und Weise der Wirksamkeit der letzteren. Nur ein Umstand mindert vielleicht um ein weniges die Bedeutung dieses

gelegentlichen Zusammenfallens der ästhetischen Emotionen und der allverbreiteten Formalgefühle — eines Zusammenfallens, das sonst allein schon die Sache vollkommen klären, die Annahme einer besonderen Gattung ästhetischer Affekte endgültig widerlegen würde. Sach- und Personenaffekte wie Formalgefühle haben allerdings ihr eigenes ästhetisches Moment, ihren ästhetischen Koeffizienten; sie tragen mit diesem direkt zur künstlerischen Befriedigung bei; aber sie sind, falls die Befriedigung eine wahrhaft ästhetische zu heißen verdient, doch nur Bestandteile eines komplexen psychischen Gebildes, welches auch nach der repräsentativen Seite mehr enthält als die zur Affektproduktion schlechterdings unentbehrlichen Stücke, in welchem vielmehr neben den eigentlichen Voraussetzungen für die Gemütsbewegungen zugleich noch die Voraussetzungen für spezifisch ästhetische Gefühle, für die Lust am sinnlich Schönen und am Charakteristischen, in Form anschaulicher Bewußtseinselemente gegeben sind. Wie will man sich nun ohne umständliche Untersuchung vergewissern, daß nicht in jedem einzelnen Falle, wo eine ästhetische Wirkung erzielt wird, diese allgemeinen Voraussetzungen kraft ihrer besonderen Gestaltung wirklich zu Ursachen der einen oder anderen Anschauungslust werden? Hat man also ein Recht, in Gemütsbewegungen, welchen ein ästhetischer Effekt zugeschrieben werden muß, auch wahre, vollständige ästhetische Gefühle zu sehen? Ist jener Effekt nicht vielleicht immer bloß ein Teileffekt? Gehört zur Totalität des ästhetischen Gefühls außer der Affektregung nicht noch eine andersartige Emotion als wesentlicher und unerläßlicher Bestandteil? Das ist der Punkt, bis zu welchem der Gang der Betrachtungen und Ideenentwickelungen vorläufig geführt hat.

Mit den soeben aufgeworfenen Fragen wurde scheinbar ein Rückzug angetreten; in Wahrheit aber bedeutet die Stellung des Problems nicht eine Verleugnung oder Preisgebung, sondern nur eine schärfere Bestimmung der zuvor gewonnenen Einsichten. Gesetzt, die ästhetische Affektfunktion bedürfte wirklich der Mitwirkung anderer Gefühle und vollzöge sich nur in Gemeinschaft der letzteren, so bliebe trotzdem die Unmöglichkeit bestehen, die ästhetischen Emotionen als eine besondere Klasse von Gemütsbewegungen den anderen Affekttypen an die Seite zu stellen. Nichts ist ja gewöhnlicher als eine Verbindung von Gefühlen. Gemäß der Natur der einzelnen Emotionen sind in unzähligen Fällen die Bedingungen für ein gleichzeitiges Hervortreten mehrerer Gefühle oder für eine derartige Modifikation eines bestimmten Affektes vorhanden, daß er, ohne selber zu verschwinden, auch noch die Gestalt einer anderen Gemütsbewegung annimmt. Das formale Erwartungsgefühl vereinigt sich mit den Affekten der Furcht und der Freude zu banger und freudiger Er-

wartung; sympathische Teilnahme kann sich als Besorgnis oder als Hoffnung darstellen, Stolz als Erbitterung, Liebe als Trauer erscheinen u. s. f. Niemandem aber wird es in den Sinn kommen, solche Affektkombinationen, in welchen etwa eines der Ingredienzien konstant bleibt, als eine weitere natürliche Gattung den ursprünglichen Affektgattungen anzureihen, und somit würde auch durch das Zutreffen jener möglichen Annahme einer ästhetischen Unselbständigkeit oder Ergänzungsbedürftigkeit der Affekte die Parallele mit den ethischen Gefühlen in ihrer Beweiskraft gegen die Klasse der ästhetischen Gemütsbewegungen nicht bloß nicht geschwächt, sondern vielmehr für den Fall, daß in allen moralischen Emotionen tatsächlich Regungen des sogenannten »Pflichtgefühls«, d. h. aus dem Pflichtbewußtsein entspringende Gefühle enthalten sind, nur noch verstärkt und befestigt werden. Es bleibt unter allen Umständen wahr, daß eine Koordination der ästhetischen Gefühle mit den Grundtypen oder natürlichen Klassen der Affekte nicht durchzuführen ist. Jodls allgemeines Schema der Gefühlsauffassung sowie der Auffassung der psychischen Tatsachen überhaupt leistet auch hier die vorzüglichsten Dienste und bewährt sich als ganz besonders lichtbringend. Die Fülle der Erscheinungen des Seelenlebens wächst diesem Schema zufolge aus gewissen elementaren Bewußtseinsgestaltungen hervor, die sich zum Teile selber umwandeln und verfeinern, zum Teile eine Differenzierung dadurch erfahren, daß sie mannigfach wechselnde Verbindungen eingehen, sich höher entwickelten wie einfachen, primitiven wie vervollkommneten Formen anderer psychischer Prozesse zugesellen. So sind denn auch die ethischen und ästhetischen Gefühle nicht durchaus neue, eigenartige, bis in die Wurzeln herab von den übrigen Gemütsbewegungen verschiedene Gebilde, sondern man trifft hier die wohlbekannten Affekte wieder an, nur — das zeigt sich bei den ethischen Emotionen — auf eine bestimmte, von sozialen Momenten abhängige Stufe der Bewußtseinsentwickelung erhoben oder — und dies gilt eben von den Affekten im Dienste der Kunst, den Gemütsbewegungen des ästhetischen Genusses — unter bestimmten, durch das allgemeine Verhalten des Subjekts gekennzeichneten Bedingungen wirksam.

(Fortsetzung folgt.)

XII.

Die sprachlichen Hilfsmittel für Verständnis und Wiedergabe von Tonwerken.

Von

Olga Stieglitz.

1. Einleitung.

»Von allen schaffenden Künstlern ist der Komponist fast der einzige, der seine geistigen Erzeugnisse nur unter Beihilfe einer Reihe von Mittelspersonen an die Öffentlichkeit bringen kann, von Mittelspersonen, in deren Hand der Erfolg oder Mißerfolg des Werkes liegt, die es verzerren, vernichten, aber auch heben können.«

Mit diesen Worten kennzeichnet H. Berlioz[1]) treffend des Tonsetzers eigentümlich unsichere Lage gegenüber der Mit- und Nachwelt, in der kein anderer Künstler ihm gleicht. Architekten, Bildhauer, Maler legen ihre Ideen in greif- und sichtbarem Material nieder; in ihren Werken ist der Kampf mit dem Stoff während der Arbeit zum Austrag gebracht. Nach der Vollendung besitzen diese ein selbständiges Fürsichsein und bieten sich dem Beschauer, solange sie vor äußerer Beschädigung geschützt bleiben, in stets gleicher Gestalt dar. Auch der Dichter steht dem Urteil der Öffentlichkeit verhältnismäßig selbständig gegenüber.

Allerdings ist alle Poesie ursprünglich bestimmt, laut- und hörbar gemacht zu werden, und gelangt zu voller Wirkung erst im künstlerischen Vortrag. Durch des Menschen enge Beziehungen zur Sprache vermag indessen jeder Gebildete einen Teil der formalen Schönheiten einer Dichtung sich ohne weiteres zu verwirklichen, während ihr begrifflicher Inhalt schon beim stummen Lesen ebensogut aufgefaßt wird. Übler daran ist freilich der Dramatiker, denn der Erfolg seiner Werke ist in hohem Grade abhängig von der szenischen Darstellung. Wie Erfahrung lehrt, ist er aber keineswegs einzig dadurch bedingt, denn die Meisterdramen unserer großen Dichter sind Gemeinbesitz

---

[1]) »Die Kunst des Dirigierens.« (Auf moderner Grundlage bearbeitet und erweitert von C. Frhr. v. Schwerin. S. 3.)

breiter Schichten der Bevölkerung; sie werden von Tausenden genossen und gewürdigt, welche niemals Gelegenheit hatten, sie aufgeführt zu sehen.

Der Komponist hingegen ist einzig und allein auf die Reproduktion verwiesen. Seine graphischen Zeichen sind der Schriftsprache nicht gleich; sie bieten keine Gewähr für unmittelbares Verständnis. Nur wenige Auserwählte besitzen die Fähigkeit, allein aus dem Notenbilde die beabsichtigte akustische oder künstlerische Wirkung zu ermessen. Auch für den Durchschnitt musikalisch Gebildeter ist ein Tonstück erst vorhanden, wenn es erklingt. Der Tonschöpfer bedarf daher, um sich gegenwärtigen wie kommenden Geschlechtern mitzuteilen, durchaus der Hilfe anderer. In höherem Grade als für den Dichter besteht mithin für ihn Wunsch und Notwendigkeit, zwischen sich und den Reproduzierenden ein Verständnis zu erzielen. Diese Aufgabe gestaltet sich aber durch die Sonderart seiner Kunst zu einer äußerst schwierigen. Weil Musik der begrifflichen wie der realen Welt gleich fern steht, spottet sie im wahren Sinne des Wortes aller Beschreibung. Nur durch das Werk selbst vermag der Komponist auf den Ausführenden zu wirken.

Die jetzige Notenschrift bestimmt die Töne in Hinsicht auf Gleichzeitigkeit und Folge, absolute Höhe und Tiefe, sowie relative Dauer. Vermittels der Wahl der Instrumente oder Stimmgattungen (Klavier, Violine, Tenor, Alt u. s. w.) werden ferner die allgemeinen (wenn auch nicht die individuellen) Klangfarben, bezw. deren Mischungen bezeichnet. Damit sind die positiven Bestimmungen erschöpft, abgesehen von etwaigen mit der Behandlung der Instrumente zusammenhängenden technischen Vorschriften. Jedem Musikverständigen ist es klar, daß hierdurch für die Ausführung auch des einfachsten Tonstückes nur eine dürftige Skizze geliefert wird.

Der Phantasie des künstlerischen Komponisten — und nur von einem solchen kann hier die Rede sein — schwebt jedes seiner Werke nicht als ein Mosaik von Tönen, sondern als ein Organismus vor, dessen einzelne Glieder in einem Zusammenhange stehen, der durch Melodie, Harmonie, Rhythmus und Klangfarbe nicht erschöpft wird. Diese Bestandteile bilden nur das anatomische Gerüst des Tonkörpers, der erst durch eine Wechselwirkung verschiedener Energieen Leben gewinnt. Geschwindigkeits- und Stärkegrade mit ihren Änderungen sind die tätigen Kräfte, welche jedem Tonstücke sein eigentümliches Gepräge, sein Ethos geben. Von der richtigen Wahl und Verwendung dieser Mittel hängt es wesentlich ab, ob die vom Komponisten beabsichtigten Wirkungen erfüllt, verändert oder verunstaltet werden. Es ist daher das naturgemäße Interesse des Tonschöpfers, seine Interpreten

in dieser Hinsicht nach Möglichkeit zu beeinflussen. Fast alle Vorschriften, die er zu geben vermag, sind jedoch, da es sich hier nicht um meßbare und wägbare Quantitäten handelt, nur relativer Art. Schon Bezeichnungen wie: langsam, schnell, stark, schwach, die, flüchtig betrachtet, den Anschein einer gewissen Bestimmtheit erwecken können, enthalten in sich keine Begrenzungen und fallen daher in das Gebiet subjektiver Urteile. Es kann somit nicht wundernehmen, wenn die Tonsetzer, um ihre Absichten genauer auszudrücken, Worte verschiedenster Gattung und Bedeutung, Analogien und Metaphern zur Erläuterung ihrer Tonschrift benutzen. Auch Titel und Programme sind dem beizuzählen. Sind sie scheinbar auch nur dazu bestimmt, den sogenannten Inhalt des Werkes anzugeben, der dadurch dem gesamten Publikum bekannt gemacht wird, so ist daneben auch ihr Zweck und Ziel, die geistige Arbeit des Nachschaffenden zu beeinflussen.

Die Partituren neuerer und neuester Zeit verraten deutlich das gesteigerte Bestreben der Komponisten, durch Wortvorschriften und Zusätze, die vor, über und zwischen den Noten stehen, spezieller auf die Reproduktion einzuwirken. Daher dürfte es nicht ohne Wert und Interesse sein, vom psychologisch-ästhetischen Standpunkte aus die Frage zu erwägen, was Worte oder Wortzeichen tatsächlich für die musikalische Wiedergabe zu leisten vermögen[1]).

Da meines Wissens eine eingehendere Untersuchung hierüber noch nicht vorliegt[2]), halte ich es für geboten, meine Erörterung — als erste Studie dieser Art — auf die Instrumentalmusik zu beschränken. Eine gleichzeitige Berücksichtigung der Vokal- und Opernmusik, welche als Verbindung mehrerer Künste teilweise unter andere Gesichtspunkte fällt, würde Komplikationen ergeben, die nur an der Hand eines reichen Materials und umfassender ästhetischer Forschungen mit Erfolg entwirrt werden könnten.

Um für die beabsichtigte Untersuchung eine Grundlage zu gewinnen, ist ein allgemeiner Überblick über die geschichtliche Entwickelung der in der Musik eingeführten Vortragsbezeichnungen direkter wie indirekter Art unerläßlich. Ich gebe diesen nachstehend, nicht im Sinne erschöpfender Detaildarstellung, sondern nur in großen Zügen, wie es der vorliegende Zweck erheischt.

Die Wortangaben der Komponisten lassen sich ihrem Inhalte

[1]) Für die Anregung zu dieser Arbeit sowie für manchen fördernden Rat bin ich Herrn Professor Dr. Dessoir sehr zu Dank verpflichtet.

[2]) Sie wird gestreift in einer Rede von Prof. Dr. Krebs, betitelt: »Schaffen und Nachschaffen in der Musik«. Berlin 1902. (E. S. Mittler u. Sohn.)

nach in vier Gattungen einteilen, die ich in dieser Folge behandeln werde:

1. dynamische
2. Tempo- } Bezeichnungen
3. espressive
4. Titel, Überschriften, Programme.

2. Dynamische Bezeichnungen.

Die musikgeschichtliche Forschung hat untrügliche Anhaltspunkte über Ursprung und erstes Auftreten der Vortragsbezeichnungen (Tempoangaben, dynamische und espressive Vorschriften) bisher nicht gefunden. Meines Wissens ist dieser Gegenstand einer besonderen Untersuchung noch nicht unterzogen worden.

Die neueren musikalischen Lexika beschränken sich teils auf Erklärungen der heute üblichen Worte und Zeichen, teils stimmen sie in der Angabe überein, die wichtigsten Vortragsbezeichnungen seien um das Jahr 1600 bereits bekannt gewesen.

Die älteren Quellenschriften geben ebensowenig befriedigenden Aufschluß. So begnügt sich das älteste bis jetzt aufgefundene musikalische Lexikon Tinctoris': »*Terminorum musicae diffinitorium*«[1]), welches zwischen 1475—1477 erschienen sein muß, mit der bündigen Angabe: »Vortrag ist die schöne Hervorbringung des Tones.« Es enthält noch keinen einzigen der später und heute üblichen *termini technici*. Dasselbe ist bei den übrigen bekannten musiktheoretischen Werken des 15. und 16. Jahrhunderts der Fall.

Daß graphische Vortragsbezeichnungen bis ins 16. Jahrhundert hinein noch nicht üblich waren, beweist auch die ältere Musikliteratur, soweit sie in Handschriften oder deren Vervielfältigung vorliegt. Es findet diese Tatsache zunächst eine Erklärung durch die Geschichte der Notenschrift, welche zeigt, wie langer Zeit es bedurfte, bis sich zuerst eine systematische Darstellung der absoluten Höhe und noch später der verhältnismäßigen Dauer der Töne herausbildete. Ehe diese Grundfragen nicht erledigt waren, konnte selbstverständlich von anderen Bestimmungen nicht wohl die Rede sein.

Wie weit aber überhaupt auf jenen frühen Entwickelungsstufen moderner Tonkunst das Bedürfnis für Mannigfaltigkeit des Vortrages vorhanden war, läßt sich schwer entscheiden. Die Gebundenheit und

---

[1]) In deutscher Übersetzung von H. Bellermann mitgeteilt in Chrysanders Jahrbuch von 1863.

Schwerfälligkeit des älteren polyphonen Stils, die Schlichtheit künstlerischen Empfindens, die darin zum Ausdruck kommt, legen die Vermutung nahe, daß der Anspruch einer wirklichen Vortragscharakteristik an Sänger und Spieler damals noch nicht erhoben wurde.

Immerhin bedingt auch die einfachste Wiedergabe eines Musikstückes die subjektiven Bestimmungen der Tonstärke und des Zeitmaßes innerhalb der durch die Natur der menschlichen Stimme oder den Bau der Instrumente gezogenen Grenzen. Daß die Komponisten auffallend lange verzichtet haben, hierauf einzuwirken, erklärt sich aus dem Abhängigkeitsverhältnis, in dem die Tonkunst bis zum humanistischen Zeitalter und darüber hinaus zur christlichen Kirche stand.

Solange Ausbildung und Berufsbetätigung der praktischen Musiker vorwiegend unter Aufsicht der Geistlichkeit stand, waren Anweisungen von seiten der Komponisten fast überflüssig und nutzlos. Bezeichnenderweise haben sich daher die frühesten bis jetzt entdeckten Vortragsvorschriften nicht in der kirchlichen, sondern innerhalb der bescheidenen Anfänge weltlicher Musik gefunden. Der letzteren älteste Kunstform war das Madrigal, welches sich von seinem geistlichen Gegenstücke, der Motette, nicht allein durch den Text, sondern auch durch freiere musikalische Gestaltung unterschied.

Geht die etymologische Ableitung (Madrigal von Mandra=Schafherde) nicht fehl, so wurde anfänglich ein Schäferlied darunter verstanden, also ein Empfindungsausdruck, der mit dem Landleben zusammenhängt. So begreift man, daß die erste darin erscheinende Vortragsnuance die Nachahmung eines Naturvorganges oder Naturspiels bezweckt. Sie lautet nämlich: echoartig, italienisch *echo.* Die Priorität unter den vom Komponisten vorgeschriebenen künstlerischen Ausdrucksmitteln scheint somit den dynamischen Zeichen zuzukommen, deren Entwickelung wir dementsprechend zuerst verfolgen.

Rud. Schwartz hat in seiner musikgeschichtlichen Studie »Hans Leo Hasler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten«[1]) den Nachweis geliefert, daß sich die Echomanier schon im 16. Jahrhundert in *Madrigalen Cyprian de Rores* von 1564, ebenso im dritten Buche der *Madrigale Palestrinas* von 1586 findet. 1596 komponierte Hasler ein ganzes Stück durchgängig in echoartiger Weise und nannte es auch »*Risonanza d'Echo*«. Auch unter den Orgelkompositionen des Niederländers J. P. Sweelinck (1562—1621), den R. Eitner den Begründer der Instrumentalmusik nennt, finden sich »zwei Fantasien auf die Manier eines Echo«.

Die Worte *pian e forte* treten ebenfalls schon vor 1600 auf, und

---

[1]) Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch. Jahrg. 1893.

zwar zumeist im Sinne eines echoartigen Stärkeunterschiedes. Eine Sonate, »*pian e forte*« benannt, ist aufgenommen in die Musikbeilage zu von Wasielewskis Schrift »Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalkomposition«.

Unter den theoretischen Werken des 17. Jahrhunderts sind dynamische Bezeichnungen zuerst erwähnt in M. Prätorius' »*Syntagma musicum* von 1619«. Es bringt folgende Erklärungen der diesbezüglichen italienischen Worte: »*Forté, elaté, claré, id est summà seu intentâ voce;* = wenn die Instrumentalisten und Vokalisten zugleich starck — *Pian, submissé*, wenn sie die Stimme moderiren und zugleich gar stille intoniren — und Musicire sollen. Sonsten ist *Pian* soviel als *placidè pedetentim lento gradu*, daß man die Stimme nicht allein meßigen, sondern auch langsamer singen solle.«

Hiernach scheint das *pian* zu jener Zeit auch im Sinne unseres heutigen *calando* gebraucht worden zu sein, ein früher Beweis für das häufige Zusammentreffen der Stärke- und Bewegungsverminderung. Im Register erklärt Prätorius weiterhin noch: »*Forte* bedeut ein starck und frisch Stimme, *Pian*, lieblich, lind.«

Daß *pian* und *forte* aber in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch vielfach echoartig angewandt wurden, beweisen Kompositionen von H. Schütz, dem deutschen Klassiker dieses Zeitalters. In seinen »*Symphoniae sacrae*«, die unter italienischer Beeinflussung standen [1]), finden sich mehrfach kleine Melodieabschnitte mit *f* bezeichnet, die gleich darauf im *p.* oder *pp.* wiederholt oder wenigstens imitiert werden. Ganz zugespitzt auf diesen Effekt ist der Chorsatz, welcher die Bekehrung des Paulus zum Gegenstand hat. Das immer wiederkehrende Hauptmotiv: »Saul, Saul, was verfolgst du mich?« tritt jedesmal zuerst im *forte*, darauf *mezzo piano*, endlich *pianissimo* auf. — Ph. Spitta bemerkt zu dieser Komposition, daß der Echoeffekt hier eine ganz eigenartige geistvolle Ausbildung erhalten habe, sein Ursprung sich aus der pastoralen Dichtung der Italiener ableiten lasse. Auch das Verdienst, zuerst Bestimmungen über das Wachsen und Abnehmen der Tonstärke getroffen zu haben, scheint den Italienern zuzufallen. Man schreibt die Erfindung der Zeichen < > dem Dom. Mazzocchi zu, der in der Vorrede seiner 1638 gedruckten fünfstimmigen Madrigale eine Erklärung darüber gibt. Zur Anwendung kommen sie in den Tonwerken des 17. Jahrhunderts, allerdings noch sehr wenig. Es ist indessen anzunehmen, daß im Verlaufe einer freieren künstlerischen Entwickelung *crescendo* bei steigenden, *decrescendo* bei fallenden Tonreihen von Sängern und Solospielern zur Belebung des Vortrags prak-

[1]) Schütz hatte bei Gabrieli studiert.

tisch angewandt wurden, auch wenn sich die Vorschriften dafür nicht in den Partituren fanden.

Dagegen steht fest, daß diese Effekte im Orchesterspiel erst verhältnismäßig spät eingeführt worden sind.

J. Fr. Reichardt erzählt in seinen »Briefen eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend«, daß, als Jomelli [1]) das *crescendo* zum erstenmal angewandt habe, sich die Zuhörer allmählich von ihren Sitzen erhoben und beim *diminuendo* wieder Luft geschöpft und gemerkt hätten, daß ihnen der Atem ausgegangen wäre. Diese Wirkung, fügt er hinzu, habe er an sich selbst in Mannheim empfunden [2]). Alles in allem finden sich in den Kompositionen bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dynamische Vorschriften sehr spärlich. Selbst Händel und Bach zeigen sich in dieser Hinsicht noch äußerst zurückhaltend. Eine Wandlung trat erst ein, als die von Philipp Em. Bach, Haydn und Mozart teils neu geschaffenen, teils umgebildeten klassischen Instrumentalformen (Sonate, Quartett, Konzert, Sinfonie) zur Herrschaft gelangten. — Das darin waltende Prinzip der Gegenüberstellung oder des Wechsels verschiedener Themen im Sinne des Kontrastes machte eine häufigere Bezeichnung des Stärkegrades unerläßlich. War z. B. das erste Thema im *forte* aufgetreten, so pflegte für das zweite schwächere Tongebung bestimmt zu werden, und umgekehrt.

Mit Beethoven gelangte die musikalische Dynamik zu erhöhter Bedeutung. Nicht daß er neue Zeichen erfunden hätte, aber er bedient sich der alten in umfassenderem Maße und zum Teil abweichend von der Art und Weise, die bis dahin traditionell war. Seine Steigerungen sind langatmiger; der Wechsel von *forte* und *piano* ist häufiger, oft überraschend, indem Effekte plötzlich eintreten, die den erwarteten entgegengesetzt sind [3]).

Der Bestand an dynamischen Bezeichnungen ist auch von den Nachfolgern Beethovens nicht eigentlich vermehrt worden. — Gemäß dem Entwickelungsgange der modernen Musik, die mehr und mehr die Fesseln der Form zu sprengen versucht und vom Melodiösen zum Charakteristischen hinüberstrebt, muß der Komponist des 19. Jahrhunderts sehr häufig neue Bestimmungen über die dynamischen Schattierungen treffen, wenn er nicht in seinen Absichten mißverstanden werden will. Es wird dies erforderlich schon durch die größere Mannig-

---

[1]) Jomelli war 1753—69 Kapellmeister in Stuttgart.

[2]) Das Orchester in Mannheim stand damals unter Leitung des Kapellmeisters Cannabich, der bei Jomelli studiert hatte. Hier lernte auch Mozart 1773, wie sein Biograph O. Jahn berichtet, zuerst »einen fein schattierten Vortrag« kennen.

[3]) Hierauf weist Wagner in seiner Schrift: »Zum Vortrag der 9. Symphonie Beethovens« ausdrücklich hin. (Ges. Schriften Bd. 9, S. 272.)

faltigkeit der Rhythmen, die Befreiung der Rhythmen von den taktischen Einschnitten, Vorliebe für Synkopierung (z. B. bei J. Brahms) u. s. w. — Wird doch die rhythmische Betonung, wenn auch Tondauer (Länge, Kürze, Anschlagsart — *legato* — *staccato*) hier mitspricht, im wesentlichen durch Verschiedenheit der Stärkegrade bewirkt.

Wenn R. Wagner sich das Verdienst zuerkennt[1]), in seinen Partituren »minutiöse Vorzeichnung« in einer bisher ungewohnten Ausführlichkeit gegeben zu haben, so sind ihm die neueren Komponisten darin durchaus gefolgt. Alle aber behalten die alten Zeichen und italienischen Worte bei. Wohl tritt bisweilen zwischen die vielen *p. f. mf. sf.* u. s. w. gleichsam zur Bekräftigung ein deutsches »leise«, »lauter«, »stärker«, oder das *marcato* verwandelt sich in ein »sehr hervorzuheben«, »markiert« und dergleichen, indessen eine wirkliche Veränderung der Bezeichnungsweise hat im 19. Jahrhundert nicht stattgefunden.

3. Tempobezeichnungen.

Noch größere Unklarheit als über den Ursprung der dynamischen Vorschriften herrscht über Entstehung und Einführung der Tempoangaben. Definitive Ausgangspunkte namhaft zu machen, wird hoffentlich späterer Forschung beschieden sein. Meine persönlichen Bemühungen in dieser Richtung haben zu den gewünschten positiven Ergebnissen noch nicht geführt, weshalb ich mich der Hauptsache nach auf die hierüber nur dürftig vorhandenen gelegentlichen Bemerkungen einiger bewährter Musikgelehrter beschränken muß.

Feststehend ist, daß, bevor die Komponisten bestimmte Worte für die Bewegungsgrade ihrer Tonsätze anwandten, eine Art proportionaler Regelung der Tempi stattfand durch die Zeichen 𝄴 und 𝄵, *tempo ordinario* und *alla breve*, wie wir sie heute benennen[2]).

Diese besaßen zwar an sich nicht die Bedeutung: langsames oder schnelles Zeitmaß. Trat aber z. B. im nämlichen Tonstück zuerst 𝄴, später 𝄵 auf, so bedeutete das, die zweite Bewegungsart sollte doppelt so schnell sein als die erste. Ph. Spitta schreibt darüber in der Vorrede zu Band I seiner Ausgabe der Werke Schützens: »Aus der Erinnerung an das Verhältnis, in welchem 𝄵 ursprünglich gebraucht wurde, ist an ihm die Vorstellung einer gewissen größeren Lebendigkeit haften geblieben. Um wieviel schneller die Bewegung bei 𝄵 sein

[1]) In seinem Aufsatz »Über Schauspieler und Sänger«. Ges. Schriften Bd. 9, S. 253—254.

[2]) Von den Italienern früher auch als *minore* und *maggiore* bezeichnet.

soll als bei C, wenn beide Zeichen nicht in ein direktes Verhältnis zu einander gesetzt werden, das wird von dem Charakter des Stückes, der Beschaffenheit des Materials, auch von äußeren Umständen abhängen. Es geht hieraus hervor, daß sich die Zeichen in ihrer Bedeutung sehr nahe kommen können, ja unter Umständen das eine für das andere eingetauscht werden kann ohne wesentliche Alterierung des betreffenden Tonstücks. Wirklich war in der Zeit, da Schütz auftrat [1]), die größte Willkür in der Anwendung jener Zeichen eingerissen. Dieselbe hat das ganze 17. Jahrhundert hindurch geherrscht und ist noch im 18. Jahrhundert bemerkbar. Eine gewisse Vorliebe für ₵ ist nicht zu verkennen.« Weiterhin bemerkt Spitta: »Die größere Lebhaftigkeit, welche etwa von 1600 an in der Musik erscheint und zur Bildung neuer Kunstformen führt, kommt in der Bevorzugung des ₵ zum Ausdruck.«

Von den noch heute üblichen italienischen Temponamen finden wir unter den deutschen Theoretikern zuerst Spuren in Prätorius' bereits erwähntem *Syntagma musicum.* Hier heißt es kurz: »*Presto,* geschwinder Tact, und *Adagio* bedeut bei den Italis ein langsamer Tact.« Die Bezeichnung *Allegro* ist hier nicht vorhanden.

H. Riemann bezeichnet in seinem Aufsatz »Die Triosonaten der Generalbaßepoche« (Blätter für Haus- und Kirchenmusik von 1897) Frescobaldi als einen der ersten, welche Tempovorschriften gaben. Er schreibt in Bezug auf dessen *Canzoni da sonar:* »Die ohne Tempovorschriften gedruckten Sätze von 1628 versieht er in einer von ihm selbst besorgten Neuausgabe von 1634 durchweg mit Tempovorschriften« [2]). In diese Partituren, welche im Besitz der Bibliothek des Gymnasiums zum grauen Kloster in Berlin sind, habe ich Einblick genommen, fand aber H. Riemanns Angabe nicht bestätigt. Ein prinzipieller Unterschied zwischen den beiden Ausgaben liegt nach dieser Richtung nicht vor, denn schon der Druck von 1628 enthält mehrfach die Worte *Adagio* und *Allegro,* die allerdings in dem von 1634 häufiger auftreten. Keineswegs dienen sie aber hier zur Bezeichnung ganzer Sätze, sondern sie stehen nur bald hier bald da im Verlaufe der Kompositionen. Von irgendwelcher Konsequenz im Gebrauch der Worte kann nicht die Rede sein.

Dasselbe gilt auch von den Tonwerken der deutschen Komponisten dieser und noch späterer Zeit. Bei Schütz, der Frescobaldi um 28 Jahre überlebte, finden sich in gleicher Weise angewendet die Worte: *tarde, celeriter, cito,* ebenso auch *lento, praesto, adagio.* Ihr Sinn ist der

[1]) Schützens früheste Kompositionen stammen aus dem Jahr 1611.

[2]) Dieser Passus ist auch in Riemanns »Musiklexikon« aufgenommen.

von Bewegungsveränderungen, entsprechend unseren jetzigen *accelerando, ritardando,* den sogenannten agogischen Bezeichnungen [1]).

Hinweise auf die Geschwindigkeitsgrade gibt Schütz indessen wiederholt in den Vorreden zu seinen größeren Sammelwerken. So ist z. B. aus der Einleitung zu seinen Psalmen von 1619 die Mitteilung von Interesse, daß er darin den »*stylo recitativo*, der in Teutschland bis dato fast unbekannt« angewendet habe und er diejenigen, welche dieses *modi* keine Wissenschaft haben, bittet, sie wollen in Anstellung der »Psalmen sich im Tact ja nicht obereylen, sondern dergestalt das mittel halten, damit die Worte von den Sängern verständlich *recitirt* und vernommen werden mögen. Im widrigen Fall wird eine sehr unangenehme Harmoney und anders nicht als eine *Battaglia di Mosche* oder Fliegenkrieg daraus entstehen, der *intention* des *Authoris* zuwider.«

Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts ist der Zeitabschnitt, in dem sich die Instrumentalmusik im künstlerischen Sinne zu selbständiger Bedeutung durchringt. Sie ist verhältnismäßig arm an bedeutenden Erscheinungen, wie das in starken Entwickelungskrisen häufig der Fall zu sein pflegt. Zwei Formen treten in den Vordergrund, die längere Zeit noch vielfach vermischt, sich erst im späteren Verlauf deutlich voneinander abheben, die *Sonata da chiesa* (geistlich) und die *Sonata da camera* oder *Suite* (weltlich). Beide gliederten sich in einzelne Sätze, welche bei der Suite die Namen von Tänzen trugen, bei der *Sonata da chiesa* anfangs unbezeichnet blieben, später die Überschriften *Allegro, Adagio, Presto* u. s. w. erhielten. Erst als sich von der Suite die eigentliche weltliche Sonate abzweigte, zunächst für mehrere Instrumente, später für ein Soloinstrument, Violine oder Klavier, war der Entwickelungsprozeß so weit geklärt, daß an eine Tempobezeichnung der einzelnen Sätze gedacht werden konnte. Längere Zeit hindurch blieben jedoch die eigentlichen Suiten zumeist ohne Tempobezeichnung. Augenscheinlich war der Charakter der Tänze nicht nur durch Namen, Taktart und Rhythmus ausgedrückt, sondern es wurden ihnen auch mehr oder weniger bestimmte Bewegungsgrade zugeschrieben. So bemerkt schon Benedikt Schultheiß zu seiner Suiten-Sammlung von 1679 [2]), »man möchte die *Allemanden* und *Sarabanden* etwas langsamer, die *Couranten* aber und *Giguen* geschwinder und frischer spielen«. Brossard stellt in seinem *Dictionaire de musique* von 1703 *L'Allemande, La Pavane, La Courante* auf gleiche Stufe

[1]) Das Wort Agogik als Bezeichnung der durch einen lebendigen Ausdruck bedingten Modifikationen des Tempos wurde von H. Riemann nach dem griechischen ἀγωγή gemünzt und hat sich seitdem in der musikalischen Terminologie eingebürgert.

[2]) »Muht und Geist ermunternder Clavier-Lust erster Teil.«

mit den *Airs sérieux*, dagegen *Les Gigues, Les Passacailles, Les Gavottes* u. s. w. mit den *Airs gais.* Ebenso gibt Mattheson im »Neu eröffneten Orchester« von 1713 neben ausführlicher Beschreibung des Charakters der einzelnen Tänze auch meist ihre Bewegungsart an.

Lassen Suite und Sonate schon mit Beginn des 18. Jahrhunderts erkennen, daß sich bezüglich der Zeitmaßangabe Prinzipien herausgebildet hatten, so war das bei anderen Instrumentalformen noch nicht der Fall. — Händel wie Bach verfahren nach dieser Richtung hin noch keineswegs konsequent. So enthalten z. B. Bachs »Wohltemperiertes Klavier« [1]) und seine »Orgelfugen« nur hin und wieder Tempoangaben. Die vollständige Klärung der Tempofrage vollzog sich erst unter Bachs Nachfolgern, seinem Sohne Ph. Emanuel, Haydn und Mozart. Bei den von ihnen planvoll ausgestalteten zyklischen Formen verlangte das innere Verhältnis der Teile oder Sätze untereinander Zeitmaßbestimmungen nach künstlerischen Gesichtspunkten. Es wurde zumeist ein Wechsel von langsamen und schnellen Sätzen innegehalten. Die Grade der Schnelligkeit versuchte man auszudrücken durch die Verschiedenartigkeit der Bezeichnungen (Abstufungen) oder durch Beiwörter [2]), die den Temponamen hinzugefügt wurden.

Das meiste blieb jedoch mündlicher Unterweisung oder dem Gefühl des einzelnen überlassen. — Die musiktheoretischen Lehrbücher des 18. Jahrhunderts beschäftigten sich sehr eingehend mit der Frage, wie das richtige Maß eines oder dieses bestimmten *Adagio, Andante, Allegro* zu finden sei. Die Relativität dieser Bezeichnungen wurde als ein Übelstand empfunden, und man sann auf Mittel zur Abhilfe. Quantz schlug in seinem »Versuch einer Anweisung die Flöte *traversière* zu spielen« (1. Aufl. 1752) vor, man solle auf jeden halben Takt eines *Allegro assai* im gemeinen $^4/_4$ Takt die Zeit eines Pulsschlages rechnen, im *Allegretto* auf jedes Viertel, *Adagio cantabile* auf jedes Achtel, *Adagio assai* auf jedes Achtel zwei Pulsschläge. — In gleicher Weise bestimmt er auch die Tanzsätze nach dem Pulsschlage. Der Theoretiker Scheibe erteilt in seinem Werke »Über die musikalische Komposition« (1773) den Rat, der Komponist solle die Dauer aller Sätze nach Minuten oder Sekunden bestimmen und die Anzahl derselben über das Tonstück schreiben, z. B. »*Allegro assai* muß mit den Wiederholungen beider Teile 5 Minuten und 3 Sekunden dauern«.

In die Schaffenszeit Beethovens fiel die Erfindung des Metronoms von Mälzl (1816), dem einige mehr oder minder unvollkommene Ver-

[1]) Im ersten Teil enthält das 2. Präludium mitten im Stück die Worte Presto, Adagio, Allegro; das 24. Präludium ist ein Andante, die dazu gehörige Fuge ein Largo. Im zweiten Teil ist das 16. Präludium ein Largo.

[2]) Z. B. Haydn: *Allegro moderato — Allegro con brio* u. dergl.

suche von Loulié, Stöckel und anderen vorausgegangen waren. Beethoven begrüßte den Taktmesser mit Freuden. In einem Briefe an Mosel schrieb er 1817: »Was mich angeht, so habe ich schon lange darauf gedacht, diese widersinnigen Bezeichnungen *Allegro, Andante, Adagio, Presto* aufzugeben. Mälzls Metronom gibt uns hierzu die beste Gelegenheit. Ein anderes ist es mit den den Charakter des Stückes bezeichnenden Worten; solche können wir nicht aufgeben, da der Takt eigentlich nur der Körper ist, diese aber schon selbst Bezug auf den Geist des Stückes haben.«

Beethoven hat die als »widersinnig« bezeichneten italienischen Benennungen während einer kurzen Periode durch deutsche Worte zu ersetzen gesucht, sie aber in der Folge wieder aufgenommen. — Daneben aber hat er seine nach 1816 geschriebenen Werke (ebenso einen Teil der früheren nachträglich) metronomisiert. Schindlers Behauptung, er habe sich später vom Metronom wieder abgewendet, steht die Tatsache entgegen, daß er noch drei Monate vor seinem Tode (im Dezember 1826) an seinen Verleger Schott schrieb: »Die Metronomisierung (der Messe) folgt nächstens. Warten Sie ja darauf. In unserem Jahrhundert ist dergleichen sehr nötig; auch habe ich Briefe aus Berlin, daß die erste Aufführung der Symphonie (9.) mit enthusiastischem Beifall vor sich gegangen ist, welches ich größtenteils der Metronomisierung zuschreibe.«

Dem Beispiele Beethovens folgend, hat ein großer Teil seiner Zeitgenossen und Nachfolger sich für Metronomangabe entschieden. Eine Abwendung findet erst neuerdings statt, unmittelbar hervorgerufen durch R. Wagner, der sich in seiner Schrift von 1869 »Über das Dirigieren« sehr entschieden gegen das Metronom aussprach. Der seinen Ausführungen zu Grunde liegende Gedanke, daß sich das Tempo innerhalb einer Komposition nicht festlegen läßt, ist nicht neu. Wurden doch, wie wir gesehen haben, die Worte *Allegro, Adagio, Presto* u. s. w. anfangs nur im Sinne einer Tempoveränderung gebraucht. Als man sie später für ganze Sätze anwandte, traten Ausdrücke wie: *accelerando, stringendo, ritardando, calando* an ihre Stelle. — Daneben hat im praktischen Gebrauch das sogenannte *tempo rubato* (gestohlenes Tempo, worunter man Verzögerung, Beschleunigung als auch Abweichung von der natürlichen Akzentuation versteht) eine Rolle gespielt. Die Bezeichnung findet sich schon in Tosis »*Opinioni de' Cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il Canto figurato*« von 1723, von Agricola 1757 ins Deutsche übersetzt. Dort heißt es »*Tempo rubare* bedeutet, einer Note einen Teil ihres Wertes wegnehmen, um einer anderen ebensoviel zuzusetzen und *vice versa*.«

Mag diese agogische Verschiebung anfangs vorzugsweise für den Gesang von Bedeutung gewesen sein, so hat sie später auch in die Instrumentalmusik Eingang gefunden und wird hier auf größere Partien übertragen. Plädiert nicht auch C. M. v. Weber dafür, wenn er in einem Briefe an Musikdirektor Präger in Leipzig [1]) schreibt: »Der Takt (das Tempo) soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstück das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. Es gibt kein *Presto*, das nicht ebenso im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangte, um nicht durch Übereilen die Mittel zum Ausdruck zu benehmen.«

Chopin wandte unter den Instrumental-Komponisten dann wohl zuerst die Bezeichnung »*tempo rubato*« direkt als Vorschrift an. Wenigstens schreibt Liszt in seinem Werke »Fr. Chopin« [2]): »Er zuerst führte in seinen Kompositionen jene Weise ein, die seiner Virtuosität ein so besonderes Gepräge gab, und die er *tempo rubato* benannte, ein geraubtes, regellos unterbrochenes Zeitmaß, geschmeidig, abgerissen und schmachtend zugleich, flackernd wie die Flammen unter dem sie bewegenden Hauch, schwankend wie die Ähre des Feldes unter dem weichen Drucke der Luft, wie der Wipfel des Baumes, den die willkürliche Bewegung des Windes bald dahin, bald dorthin neigt. Da indes die Bezeichnung dem, der sie kannte, nichts lehrte, und dem, der sie nicht kannte, ihren Sinn nicht verstand und herausfühlte, nichts sagte, unterließ Chopin später, sie seiner Musik beizufügen, überzeugt, daß wer überhaupt Verständnis dafür habe, nicht umhin könne, das Gesetz dieser Regellosigkeit zu erraten.«

Wie Liszt hier Chopins spätere Zurückhaltung des Ausdrucks *rubato* deutet, so läßt sich ähnlich auch Wagners Verzicht auf Metronomisierung motivieren. Es ist die Furcht, objektiv zu bestimmen, was bei dem ausführenden Musiker aus dem subjektiven Verständnis der Komposition erwachsen muß, wofern es künstlerisch wirken soll. Wagner sagt in der schon erwähnten Schrift [3]), daß er nach den schlechten Erfahrungen, die er mit dem metronomisierten »Tannhäuser« gemacht habe, sich für die Angabe des Hauptzeitmaßes mit sehr allgemeinen Bezeichnungen begnüge und seine Sorgfalt einzig den Modifikationen zuwende.

---

[1]) Mitgeteilt von E. Rudorff in seiner Ausgabe der Euryanthe-Partitur.

[2]) Deutsche Ausgabe von La Mara, S. 82.

[3]) »Über das Dirigieren.«

Wagners Lehre von den Tempomodifikationen hat Schule gemacht. Wie er selbst beispielsweise in einer einzigen Szene (I. Aufzug der Götterdämmerung Szene 7) dem Dirigenten zwanzig Befehle für Tempoänderung erteilt, so sind unsere modernen Instrumentalkomponisten hierin seinem Beispiel mehr oder weniger gefolgt. Zunächst war es Liszt, der seine Kompositionen ganz im Sinne Wagners aufgefaßt wissen wollte.

Liszt und Bülow waren neben Wagner zugleich die ersten, welche, entgegen den Traditionen der Mendelssohnschen Schule, als Dirigenten für eine bewegtere Auffassung der klassischen Meisterwerke eintraten, denen sie dadurch zu neuem Leben verhalfen. Durch die Praxis lieferten sie die Beweise, daß innerhalb eines jeden größeren musikalischen Gebildes Zeitmaß wie auch Stärkegrad einem πάντα ῥεῖ gleichen muß. — Die neueren Komponisten beweisen durch die Fülle agogischer und dynamischer Bezeichnungen, die sie ihren Werken beifügen, daß sie die Lehre wohl verstanden haben.

4. Espressive Bezeichnungen.

»Das Mouvement läßt sich schwerlich in Gebote und Verbote fassen, weil es auf der Empfindung und Regung eines jeden Setzers beruht, hauptsächlich hiernach auf die gute Vollziehung und den zärtlichen Ausdruck der Sänger und Spieler hier ankommt« schreibt 1739 Mattheson im »Vollkommenen Kapellmeister«. — Und etwa zwanzig Jahre später bemerkt Ph. Em. Bach in seinem »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen«: »Indem ein Musicus nicht anders rühren kann, er sey denn selbst gerührt, so muß er notwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will.«

Erwägungen dieser Art waren es sicherlich, welche die schaffenden Musiker bewogen haben, sich an Vorschriften für Zeitmaß und Tonstärke nicht genügen zu lassen, sondern auch Andeutungen über den Charakter ihrer Musik hinzuzufügen. Worte dieser Gattung finden sich teils den dynamischen und agogischen Vorschriften beigesellt, teils treten sie an ihre Stelle und müssen dann vom Nachschaffenden selbsttätig nach der einen oder anderen Richtung hin umgewertet werden. So mannigfaltig diese Ausdrücke sind, sie lassen sich unter dem gemeinsamen Namen der espressiven Bezeichnungen zusammenfassen.

Die frühesten noch schüchternen Versuche, den Spieler in indirekter Weise auf die richtige, prägnante Ausdrucksform hinzuführen, habe

ich bei den französischen Klaviermeistern Couperin [1]) und Rameau [2]) gefunden. Sie fügen ihren musikalischen Charakterstücken Worte hinzu, wie: *gaîment — nonchalamment — naïvement — majestueusement — gracieux.* — Dagegen verhalten sich die älteren deutschen Klassiker der nämlichen Zeit in dieser Hinsicht noch sehr zurückhaltend. — Bei Händel findet sich — bezeichnend für seinen dramatisch glänzenden Stil — hin und wieder der Ausdruck »*pomposo*«, bei J. S. Bach ein »*dolce*« und ähnliches.

Ph. Em. Bach, der große Sonatenkomponist, schreibt mehrfach ein *cantabile, maestoso, grazioso,* manchmal auch deutsche Worte wie z. B. »mäßig und sanft« über den Anfang seiner Sätze. Durch Haydn und Mozart wird der Wortschatz wenig vermehrt. Bezeichnungen wie: *con brio, spirituoso, perdendosi, innocente, con espressione* und andere treten hinzu.

Sonderbarerweise enthält eines der bekanntesten Lehrwerke aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Türks Klavierschule von 1789, neben den üblichen dynamischen und Tempobezeichnungen noch einige siebzig Ausdrücke espressiver Art, deren alphabetischer Ordnung der Verfasser die Bemerkung vorausschickt, »daß sorgfältigere Komponisten außer der Bewegung auch noch den Charakter anzuzeigen« pflegten. Hierdurch seien eine Menge Kunstwörter entstanden, welche den Vortrag bestimmen. Es ist diese Fülle um so auffallender, als die übrigen namhaften Instrumentalschulen jener Zeit, Marpurgs »Anleitung zum Klavierspiel« (2. Aufl. 1765), Quantzens »Versuch einer Anweisung die Flöte *traversière* zu spielen« (2. Aufl. 1780), Ph. Em. Bachs »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen« (3. Aufl. 1787), nur eine ganz beschränkte Anzahl von Vortragsbezeichnungen aufweisen.

Bei Türk jedoch finden wir Ausdrücke, die uns durchaus modern anmuten, z. B.:

ardito = kühn, frisch, beherzt,
adirato = zornig, aufgebracht,
bruscamente = rauh, hart;
ferner: *lagrimoso — ponderoso — soave — doloroso — minaccioso — con amorezza* [3]).

Bezeichnungen dieser Art begegnet man indessen in den Werken der bedeutenderen deutschen Komponisten jenes Zeitalters kaum. Ist doch selbst bei Beethoven die Zahl der espressiven Vorschriften noch

[1]) 1668—1733.
[2]) 1683—1764.
[3]) Türk selbst bedient sich in seinen Sonaten von 1776—77 und 1789 nur weniger und zwar durchaus bekannter Kunstwörter.

eine recht beschränkte. Allerdings gebraucht er die bekanntesten Worte wie: *dolce, cantabile, espressivo* häufiger als seine Vorgänger, und sein leidenschaftliches Temperament gibt sich in seinem Kunstschaffen auch äußerlich zu erkennen durch die für ganze Sätze bestimmten Gebote: *risoluto, energico, appassionato, con fuoco* u. s. w. Daneben bedient er sich aber wiederholt deutscher Wendungen wie: »Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung« — »Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen« — »Gesangvoll mit innigster Empfindung« — »Langsam und sehnsuchtsvoll« — »Geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit« — »Klagender Gesang« — »Ermattet, klagend — nach und nach wieder auflebend«.

Während sich Beethovens unmittelbare Zeitgenossen und Nachfolger, Schubert und Mendelssohn, auch Chopin, vorzugsweise so ausdrücken, wie es die älteren Klassiker taten, weicht Schumann erheblich davon ab. Wie Beethoven während einer kurzen Periode, so verwendet er mit Vorliebe deutsche Worte. Besonders charakteristisch sind die statt der Tempoangabe gebrauchten Überschriften der einzelnen Teile seiner Davidsbündlertänze, von denen ich die folgenden herausgreife: Innig — Mit Humor, etwas hahnbüchen — Ungeduldig — Einfach — Sehr rasch und in sich hinein — Mit äußerst starker Empfindung — Frisch — Balladenmäßig — Wild und lustig — Zart und singend — Wie aus der Ferne. — Schumanns »Phantasie« op. 17, Nr. 1 trägt die Weisung »Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen« — später: Im Legendenton — Durchaus energisch — und ähnliches mehr.

Eng an Schumann schließt sich A. Jensen an, der z. B. neben der Metronomangabe vorschreibt: In würdevoller Bewegung — In erwartungsvoller Erregung; an anderer Stelle: schmachtend — irrend — andachtsvoll — in leidenschaftlicher Glut — u. s. w. Neben Schumann und Jensen ist es Liszt, der wie in anderen Punkten so auch hinsichtlich der espressiven Bezeichnungen den Übergang in eine neue Zeit vermittelt. Seiner lebhaften Phantasie, seinem mannigfach künstlerisch bewegten Geiste entströmt ein Reichtum verschiedenartigster Worte. In Verknüpfung mit der Tempoangabe, die bei ihm metronomisch nicht bestimmt ist, findet sich unter anderem: *impetuoso — trionfante — affettuoso — misterioso — dolente — soave — ironico — frenetico;* innerhalb der Kompositionen: *fieramente — mobilmente — con divozione — giocoso — tumultuoso — delirando — flebile — quasi improvisato — altieramente — plintivo — quasi cimbalo — quasi campanelle;* hin und wieder auch deutsche Worte wie: sehr düster — schaurig — höhnend — in trotzigem, tiefsinnigem Zigeunerstil vorzutragen — u. s. w.

Unter den im engeren Sinne modernen Tonsetzern ist die espressive Bezeichnungsweise vorzugsweise bereichert worden durch d'Albert, S. v. Hausegger, R. Strauß, Mahler, Smetana, Nicodé, Weingartner, Hugo Wolf. — Ihnen und einigen anderen Orchesterkomponisten entnehme ich die folgenden Wendungen und Ausdrücke. Für das ganze Orchester oder verschiedenartige Instrumente miteinander: — Lustig im Tempo und keck im Ausdruck — Mit Pomp und Energie — Schwer und dumpf — Mit leidenschaftlichem Schwung — Mit Pathos — Mit durchaus ernstem, feierlichem Ausdruck — Schwungvoll und entschlossen — Ernst und gewichtig — *parlando* — *sfumando* — *tumultuoso* — *grandioso* — inbrünstiger — flott und feurig — leichtfertig — geheimnisvoll — flüsternd — schattenhaft — gleichgültig — edel gehalten — wütend — wuchtig oder mit größter Wucht — immer ausgelassener — bestimmt und rauh — wild herausfahrend.

Aus den Vorschriften, welche für einzelne Instrumente, bezw. für ein Soloinstrument bestimmt sind, greife ich heraus: Violine: verlockend — mit wehmütigem Ausdruck — wichtig — sehr ausdrucksvoll gesungen — nicht mit roher Kraft — stürmisch — liebeglühend — heuchlerisch — schmachtend — liebenswürdig — leichtfertig — spielend — träumend — entrüstet — zart und liebevoll — keifend — wütend — trotzig — Echoton — wie ein Naturlaut. — Violoncell: sehnsüchtig — sehr behaglich — ersterbend. — Oboe: geschmeidig — träumerisch. — Fagott: gemächlich — sehr ernst — pastoral. — Klarinette: schelmisch — träumerisch — mürrisch. — Flöte: zornig — leicht und heiter — flüchtig — leicht und luftig — spielend — wellenartig — wie eine Vogelstimme. — Horn: trotzig — zart — feierlich. — Harfe: *bispigliando* — ersterbend.

Bezeichnungen dieser Art finden sich bei den neueren Tonsetzern in den verschiedensten Varianten oft sehr gehäuft, oft spärlicher. Die Literatur der modernen Kammermusik und der Hauptsoloinstrumente erwies sich, soweit ich sie einer Musterung unterziehen konnte, im Vergleich mit der Orchestermusik als konservativer. Einige Komponisten verwenden natürlich auch auf diesem Gebiet gleiche oder ähnliche Worte wie die als Beispiele genannten. Wesentlich Neues gibt sich hier nicht zu erkennen.

Einige ungewöhnliche Ausdrücke steuert der französische Komponist Alkan in seinen Klavieretüden bei, z. B. ein *Allegro barbaro* — ferner: *soldatescamento* — *raddolcito* — *scintillando* — *superbamente* — *hardiment* — *impavidé.* Als eigenartig sei noch eine kleine *Suite* von P. Juon erwähnt unter dem Titel »Präludien und Capricen«, in welcher an Stelle der Tempobezeichnungen ohne Metronomisierung nur folgende Worte stehen: Trotzig — Zärtlich — Traurig — Geschwätzig

— Neckisch — Sehnsüchtig — Idyllisch — Mystisch — Keck — Simpel — Starr — Pikant — Launig.

5. Titel, Überschriften, Programme.

Der Musterung über das sprachliche Rüstzeug instrumentaler Tonkunst bleiben noch als vierte Gattung zu betrachten die Titel und Inhaltsangaben, welche eine große Anzahl von Komponisten der letzten drei Jahrhunderte ihren Werken beigefügt haben. Scheiden wir jene Benennungen aus, die sich nur auf die musikalischen Formen beziehen (Rondo, Sonate, Sinfonie u. s. w.) und daher der musikalischen Nomenklatur im engsten Sinne angehören, so fallen alle Titel nebst Erläuterungen der behandelten Stoffe mehr oder weniger in das Gebiet der Programmmusik, der Stimmungs- und Tonmalerei. Werke dieser Art, die den Gegensatz zur absoluten Musik bilden, können in zwei größere Gruppen geteilt werden. Es soll in ihnen entweder die gegebene Wirklichkeit geschildert werden, oder es findet eine Anlehnung an andere Künste statt. Im ersteren Falle ist die Voraussetzung, daß der Komponist vermittels Umschreibung des Sichtbaren, Nachahmung des Hörbaren in unmittelbare Beziehung zu Natur-, Tier- und Menschenleben tritt, während er im zweiten Falle Spiegelbilder disparater Formen oder subjektiv-objektive Kunstdarstellungen zu geben beabsichtigt.

Die Grenzen zwischen beiden Arten der Symbolisierung durch Klänge sind allerdings fließende, indem viele Worte mit gleichem Rechte im Zusammenhange mit der Welt des Seins wie mit der des schönen Scheins gedacht werden können. Hierzu gehören z. B. alle Schilderungen von Charaktereigenschaften, Abstraktionen von Gemütsbewegungen, ferner auch Phantasien, die, im Geiste des Komponisten entstanden, mit den Tonwerken zugleich in die Erscheinung treten.

Der Versuch einer Übersicht nach den angegebenen Gesichtspunkten sei immerhin gewagt.

A.

Was zunächst die Entwickelung der inhaltlich bestimmten Musik in Bezug auf die wirkliche Welt betrifft, so stammen die frühesten bis jetzt entdeckten Programmsätze auf instrumentalem Gebiet[1]) aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine der ältesten handschriftlichen Sammlungen von Klavierstücken, das *Fitzwilliam Virginalbook* — etwa von 1625 — enthält eine Phantasie von J. Munday, worin *fair calm weather and thunderstorm* geschildert wird. Unter den Werken Fresco-

[1]) In der Vokalmusik erscheint Tonmalerei — Nachahmung von Tierstimmen, Menschengeschrei, Darstellung von Schlachten — bereits im 16. Jahrhundert.

baldis, die der nämlichen Zeit angehören, befindet sich ein *Capriccio pastorale* und ein *Capriccio sopra la Battaglia.* — Auch Carlo Farina gab 1627 zu Dresden vierstimmige Tanzstücke heraus, worunter ein *Capriccio stravagante,* in dem Hahnenruf, Gackern der Henne, Katzengeschrei und Hundegebell nachgeahmt wird.

Eine ganze Reihe von Titeln enthält die frühe Lauten- und Klavierliteratur Frankreichs während der Regierung Ludwigs XIII. und XIV. Die Lautenisten Jacques und Denis Gaultier gaben ihren Tänzen und Charakterstücken Überschriften wie: *La caressante, L'héroique, La coquette virtuose, La pastorelle, Le loup* oder auch im Zusammenhang mit persönlichen Beziehungen: *Tombeau* [1]) *de Mademoiselle Gaultier, Tombeau de Monsr. de Lenclos, Les Larmes de Boset.* — Ebenso fügte auch der Klavierist Chambonnières [2]) seinen Stücken vielfach Titel hinzu, die in Beziehung zu seiner Umwelt standen.

Von verschiedenen deutschen programmatischen Klavierkompositionen, die etwa gleichzeitigen oder wenig späteren Ursprungs sind, kennen wir nur die Überschriften nebst einigen nicht durchweg glaubhaften Beschreibungen. Es sind dies Frobergers [3]) »*Plainte faite à Londres pour passer la melancolie*«, Beschreibung dessen, was ihm zwischen Calais und London von Land- und Seeräubern passierte; die »*Allemande faite en passant le Rhin dans une barque en grand péril*«, ein paar Sonaten mit Inhaltsangabe und Buxtehudes [4]) sieben Klaviersuiten, die eine Charakteristik der sieben Planeten geben sollten.

Am Ende des 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts waren in Deutschland sowie in Frankreich Titel für Suiten und sonstige kleinere Klavierstücke gang und gäbe. Georg Muffats »*Florilegien*«, zwei Sammlungen von Suiten [5]), hier *Fasciculi* genannt, haben sämtlich Überschriften. Aus der ersten Sammlung erwähne ich: »*Gaudia*«, »*Sperantis*«, »*Impatientia*«, »*Entrée des Insultes*«, »*Entrée des Fraudes*«. — Die zweite Sammlung enthält unter anderem schon Tänze, welche die verschiedenen Nationalitäten charakterisieren sollen, z. B.: *Entrée des Espagnols, Air pour les Hollandais, Gavottes pour les Italiens.* — Daneben noch realistischere Bezeichnungen wie: *Les Cuisiniers* (im *Presto*) mit der Verdeutschung: »Die in ihren Häfen etwas abrührenden Köch«, — darauf folgend: *Le Hachis, Les Marmitons* u. s. w. Augenscheinlich handelt es sich hier um frühe Versuche musikalischen Humors.

---

[1]) *Tombeau* im Sinne von Gedächtnisstück.
[2]) Zu Anfang des 17. Jahrhunderts geboren, gestorben 1670.
[3]) Froberger 1600—1667.
[4]) Buxtehude starb 1707.
[5]) 1695 und 1698.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts treten in Frankreich als Meister musikalischer Kleinkunst Fr. Couperin und nach ihm Ph. Rameau hervor. Ersterer bekennt ausdrücklich im Vorwort seines »*Second Livre de pièces de Clavecin*« (1717): »*J'ai toujours eu un objet en composant toutes ces pièces: des occasions différentes me l'ont fourni, ainsi les Titres répondent aux idées que j'ay eues*«. Er schildert in seinen »*Ordres*« genannten Suiten Persönlichkeiten, die er entweder allgemeiner oder genauer kennzeichnet wie: *La Majestueuse, La Prude, La Séduisante, La Manon, La tendre Nanette,* gibt Szenen aus Natur- und Menschenleben wie: *Les Ondes, Les Moissonneurs, Le Gazouillement, Les Bergeries.* — Ein anderer »*Ordre*« führt den Titel »*La Triomphante*« mit den Teilen »*Bruit de guerre, Combat, Fanfare, L'Amazone*«. — Auch das Fastnachtstreiben wird von ihm mehrfach satirisch behandelt. — Seinem Beispiel folgend knüpft auch Ph. Rameau (1683—1764) mit Vorliebe an die Wirklichkeit an; so finden wir bei ihm Titel wie: *La Boiteuse, Les Sauvages, L'Egyptienne, La Timide, Le Rappel des oiseaux, La Poule* mit den Zeilen *co co co co co cocodai* über dem Thema.

Aus dem Anfange der älteren klassischen Periode in Deutschland ist allgemein bekannt die programmatische Jugendarbeit des großen J. S. Bach: »*Capriccio sopra la lontanezza del suo fratello dilettissimo*« mit recht naiven Überschriften der einzelnen Teile. Hiernach trat die Programmmusik für längere Zeit stark in den Hintergrund, wenn sie auch niemals völlig erlosch [1]). Den Anstoß zu ihrer wirklichen Neubelebung hat erst Beethoven gegeben. Er beginnt damit, verschiedenen Werken teils eigentliche Titel zu geben, teils einzelne Worte hinzuzufügen, die den Inhalt oder die sogenannte »poetische Idee« andeuten. Ich erinnere an die Sonaten Op. 13 *(Pathétique)* und Op. 81a *(Les Adieux)*, an den dritten Satz von Op. 26 *(Marcia funebre sulla morte d'un Eroe)*, an einige Streichquartettsätze »*Malinconia*« (aus Op. 18), das *Adagio* »Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit«, das *Andante* »Neue Kraft fühlend«, (Op. 132), an das *Finale* von Op. 135 »Muß es sein? Es muß sein«. — Ferner sind zu nennen das *Rondo:* »Die Wut über den verlorenen Groschen«, ausgetobt in einer *Caprice,* und als Hauptwerke dieser Art: die Sinfonien *Eroica* und *Pastorale.*

Daß bei Beethoven diese Zusätze in erster Linie dazu bestimmt waren, die Spieler zu beeinflussen, ist mehrfach ersichtlich. Dem Titel

[1]) Auch Bachs zweiter Sohn, Philipp Emanuel, hat eine Anzahl von Klavierstücken mit Titeln verfaßt, welche teilweise — wenigstens dem Namen nach — musikalische Charakterzeichnungen von Zeitgenossen sind, z. B. La Bouchholz, La Stahl, La Gleim, aufgenommen im »Musikalischen Mancherley« 1762.

»*Malinconia*« fügt er z. B. unmittelbar die Mahnung hinzu: *Questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza.* In der Handschrift der Pastoral-Sinfonie findet sich für den Kopisten die Weisung: »NB. Die deutschen Überschriften schreiben Sie alle in die erste Violine.«

Wie Beethoven die *Pastorale* in Bezug auf ihren Inhalt aufgefaßt wissen wollte, geht aus dem Programm zur ersten Aufführung hervor [1]). Sie figuriert dort unter dem Titel: »Erinnerung an das Landleben« und trägt den Vermerk: »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei« [2]). In der Richtung dieses Werkes liegen Mendelssohns Sinfonien mit den Beinamen »die schottische« und »die italienische«, seine Ouvertüren »Hebriden« und »Meeresstille und glückliche Fahrt«, letztere allerdings zugleich mit Beziehung zur Goetheschen Dichtung. — Häufiger noch knüpft R. Schumann an Natur- und Menschenleben an, so in den Waldszenen, Phantasiestücken, Kinderszenen, in seinem *Carnaval* (mit Anspielungen auf die Zeitgenossen Chopin und Paganini), Faschingsschwank, Papillons u. s. w.

Dieser echteste Ritter vom Geiste musikalischer Romantik verschmilzt Wahrheit und Dichtung, Konkretes und Abstraktes so miteinander, daß schwerer als bei irgend einem anderen Künstler zu bestimmen ist, wo das eine aufhört, das andere beginnt. Buchstabe und Note illustrieren und symbolisieren sich gegenseitig (A s c h im *Carnaval*); wirkliche und fingierte Persönlichkeiten vermischen sich und werden gegeneinander ausgespielt. Das literarische Versteckspiel, in welchem er den Dualismus des eigenen Ich hinter den Namen Florestan und Eusebius verschanzte, wird musikalisch fortgesetzt in den Davidsbündlertänzen und behauptet auch als »Marsch der Davidsbündler gegen die Philister« seine Rolle.

Liszts früheste Orchesterdichtung »*Ce qu'on entend sur la montagne*« schildert (in Anlehnung an Victor Hugo) Natur und Menschheit, die als zwei Stimmen miteinander verschmelzen, »um in geweihter Betrachtung aufzugehen und zu verhallen«. — Enger an das Menschenleben schließt sich dem Titel nach die sinfonische Dichtung »Von der Wiege bis zum Grabe« an. Auch in einer großen Anzahl von Klavierkompositionen tritt Liszt in Beziehung zur Außenwelt, so vor allem in den bekannten »*Années de pèlerinage*«, welche Landschaftsbilder aus der Schweiz und Italien geben. Allerdings sind ihnen auch noch poetische Widmungen hinzugefügt, die hauptsächlich aus Byrons »*Childe*

[1]) Beethovens Konzert vom 22. Dezember 1808 im Kaiserl. Theater zu Wien.

[2]) Allerdings hat Beethoven auch ein echtes Programmstück verfaßt, nämlich »Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria«, ursprünglich für ein mechanisches Musikwerk gesetzt, später aber von ihm selbst für das Orchester übertragen.

Harold's Pilgrimage« und Sénancourts »Obermann« stammen. Auch die beiden Legenden »Franz v. Assisi den Vögeln predigend« und »Franz v. Paula auf den Wogen schreitend« sind der Naturmalerei beizuzählen, ebenso einige seiner »Etüden«, wie »Waldesrauschen«, »*Feux follets*«, »*Chasse Neige*«.

Zeitlich am nächsten stehen Liszts Werken dieser Art Rubinsteins »Ozeansinfonie« und Raffs Sinfonie »Im Walde«, letztere mit Stimmungsbildern der verschiedenen Tageszeiten.

Die Natur und den Sagenkreis ihres Vaterlandes behandeln die tschechischen Tonsetzer Smetana und Dvořák. Ersterer schildert unter anderem den Lauf der Moldau durch ganz Böhmen, während Dvořák unter dem Titel »Wassermann« an das fließende Element herantritt. Daß das Wasser den Komponisten so häufig zum Vorwurf gedient hat, kann nicht überraschen. Für die rastlose Beweglichkeit, das Auf und Ab der Wogen scheint die musikalische Darstellung prädestiniert zu sein und vermag wohl oft in höherem Grade die Illusion der Wirklichkeit zu geben als der Stift oder Pinsel des bildenden Künstlers. Tonwerke dieser Art in größerem Stil verdanken wir neuerdings den Komponisten Saint-Saëns *(Le déluge)*, Nicodé (Das Meer), Glazounow (Das Meer), Schilling (Meergruß und Seemorgen), Schjelderup (Sommernacht auf dem Fjord) und anderen.

Poetisierte Wirklichkeit scheint G. Mahler in seiner dritten Sinfonie (F-dur) geben zu wollen. Die Einleitung führt den Titel »Pan erwacht«, dann folgen fünf Teile mit den Überschriften: Der Sommer marschiert ein — Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen — Was mir die Tiere im Walde — Was mir der Mensch — Was mir die Liebe erzählt. —

Als Versuche der Länder- und Völkerschilderung in Tönen seien erwähnt: Mac Dowells »Indianische Suite«, Godards »*Sinfonie Orientale*«, Borodins »Steppenskizze aus Mittelasien«.

Auch einzelne Episoden aus dem Volks- und Gesellschaftstreiben, die früher nur der musikalischen Kleinmalerei zufielen, erscheinen neuerdings in sinfonischer Form. Daß man hierfür den Fasching als besonders geeigneten Stoff betrachtet, beweisen Berlioz *(Carnaval Romain)*, Huber (Römischer Karneval), Svendsen (Karneval in Paris), Smetana (Karneval in Prag) und andere.

Ganz individuell gefärbtes Menschenleben wagt im orchestralen Gewande der Modernste unter den Modernen, R. Strauß, in seinen beiden jüngsten Schöpfungen »Ein Heldenleben« und »*Sinfonia Domestica*« darzustellen. — Unverkennbar geht hin und wieder des Komponisten Absicht dahin, dem Hörer und Partiturleser die einzelnen Instrumente als Persönlichkeiten vorzuführen. Ich erinnere an die

Klangfarben der Kritiker und Nörgler als Widersacher des Helden im ersten Stück — an die zwei Trompeten»tanten« mit ihrem »Ganz der Papa«, die drei Posaunen»onkels« mit ihrem prompten »Ganz die Mama« in der *Domestica.*

Die Literatur der Soloinstrumente, in welcher der Inhaltstitel seit Beginn des 19. Jahrhunderts wieder fest eingebürgert ist, knüpft ebenfalls häufig an die sichtbare und hörbare Welt an. Sie ist indessen so vielverzweigt und reichhaltig, daß auf eine Übersicht an dieser Stelle verzichtet werden muß.

B.

Von den Verbindungen, welche die Instrumentalmusik unter dem Gesichtspunkt des Programms mit anderen Künsten eingeht, ist die mit der Dichtung am nächsten gelegen. Fast naturgemäß vollzieht sie sich. Indem die Instrumente zur Begleitung des Gesanges dienten, standen sie mit lyrischer, epischer und dramatischer Poesie schon von alters her in Beziehung. Der Gedanke, dichterischen Inhalt ohne Mitwirkung des Wortes, der vokalen und mimischen Darstellung zu vertonen, lag daher nahe. Das Begriffliche der Dichtung eröffnet der Instrumentalmusik auch Vorstellungskreise, die der Vergangenheit angehören. Mythos und Historie erweitern den Umfang der musikalischen Einbildungskraft.

Wenig später als die Naturmalerei erscheinen in der Programmmusik Versuche, mit fernen Zeiten in Verbindung zu treten. Von den schon erwähnten Tanzstücken der beiden Lautenkomponisten Gaultier (zwischen 1600 und 1670) führt eine Anzahl mythologische Titel, wie: *Phaéton foudroyé, Minerve, Apollon orateur, Diane au bois* und zahlt damit ihren Tribut an den Zeitgeschmack.

Ernster zu nehmen ist Joh. Kuhnaus »Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien in sechs Sonaten, auf dem Klavier zu spielen« von 1700. Hier handelt es sich um eine wirkliche Illustrierung biblischer Erzählungen, deren Inhalt der musikalische Autor in eigener, recht drastischer Redeweise den Tonstücken vorausschickt. Auch die einzelnen Teile haben Überschriften, und an verschiedenen Stellen hält es Kuhnau für geboten, eine Erklärung der speziellen Bedeutung seiner Tonfiguren in italienischer Sprache hinzuzufügen.

In der mit Händel und Bach einsetzenden programmarmen Periode erschienen 1785 Dittersdorffs »Metamorphosen des Ovid in fünfzehn Symphonien«, von denen ein Zeitgenosse (Probst Hermes) in seiner kritischen Analyse sagte, sie enthielten das, was er beim Lesen der Gedichte empfand. Nachahmung scheint Dittersdorff unmittelbar nicht gefunden zu haben. Erst Beethoven knüpfte wieder an die Dichtung an mit Ouvertüren (Coriolan — Weihe des Hauses) und der Musik

zu Prometheus und Egmont, sowie seiner die Schranken der instrumentalen Form durchbrechenden neunten Sinfonie. —

Inmitten der Überproduktion von Sonaten und Rondos, die noch zu Beethovens Lebzeiten stattfand, tritt das Programm dagegen nur ganz vereinzelt auf. Das bekannteste Beispiel ist Clementis Sonate »*Didone abbandonata, Scena tragica*« von 1821.

Aus der Periode nach Beethoven kommen zunächst in Betracht Spohr (»Weihe der Töne«, »Irdisches und Göttliches im Menschenleben«, Sinfonie mit poetischem Programm, »Ouvertüre Macbeth«) und Mendelssohn (Ouvertüren und Sommernachtstraum-Musik). Erwähnung verdient an dieser Stelle auch der Balladenkomponist Löwe, weil er meines Wissens der einzige ist, der in der Klaviermusik, Kuhnaus Beispiel folgend, an die Bibel angeknüpft hat. Seinen Biblischen Bildern: »Bethesda«, »Gang nach Emmaus«, »Maria und Martha« sind die bezüglichen Schriftstellen des Neuen Testaments beigefügt.

Schumanns Anknüpfung an die Dichtung wird äußerlich bekundet durch seine Klavierphantasie Op. 17, die eine bekannte Strophe Schlegels zum Motto hat, und durch »Kreisleriana« nach E. Th. A. Hoffmanns »Phantasiestücken in Callots Manier«. Hier hat also zuerst der bildende Künstler den Dichter und dieser wieder den Musiker zum Schaffen angeregt. Immer mannigfaltiger gestalten sich die Beziehungen der modernen Komponisten zu Sage und Dichtung älterer wie neuerer Zeit. Im Jahre 1855 schrieb Liszt in seinem Aufsatz »Berlioz und seine Haroldsymphonie« [1]): »Das gesungene Wort hat von jeher eine Verbindung zwischen der Musik und literarischen oder quasi literarischen Werken veranlaßt und hervorgerufen. Das gegenwärtige Streben aber gilt einer Verschmelzung beider, die eine innigere zu werden verspricht, als sie bis jetzt erreicht werden konnte. Die Meisterwerke der Musik nehmen mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf.«

Diese Worte haben sich, nachdem Liszt selbst mit seinem Beispiel vorangegangen war, mehr und mehr bewahrheitet. Aus der Fülle des Vorhandenen kann hier nur dasjenige, was typische Bedeutung besitzt, hervorgehoben werden.

Anknüpfung an die Antike findet sich bei Liszt (Prometheus), St. Saëns *(Rouet d'Omphale — La jeunesse d'Hercule)*, Sigmund von Hausegger (Dionysische Orchesterphantasie), Jensen (Zyklus von Klavierstücken, »Eroticon«, enthaltend Kassandra, Galatea, Elektra mit Dichterworten von Aeschylos, Aristophanes und Theokrit). Als ein neuer Versuch dieser Richtung ist Joan Manéns Quartett »*Mobilis in Mobili*« zu betrachten, dem die *Batrachomyomachia* als Grundlage

---

[1]) Ges. Schriften Bd. 4 (herausg. v. L. Ramann), S. 58.

dient. Hier tritt das Programm in die Kammermusik ein, was bisher erst selten geschehen ist.

Mittelalterliche Sage und Volksdichtung fand musikalische Behandlung durch Hausegger (Sinfonische Dichtung: Barbarossa), Glazounow (Orchestersuite: *Moyenâge*), R. Strauß (Till Eulenspiegel). Unter den Dichtern der Renaissance lockten Dante, Petrarca und Tasso zu instrumentaler Vertonung. So schrieb Liszt seine »Dante-Sinfonie« und seine »Klavierphantasie nach einer Lektüre von Dante« — ferner tragen drei Klavierstücke aus den *Années de pélerinage* die gemeinsame Überschrift: »*Ed il suo lauro cresceva col suo amor per Laura*« und sind nach Petrarcas Sonetten 47, 104 und 123 verfaßt. Tasso wiederum wird von Liszt sinfonisch verherrlicht. — Die Episode der *Commedia divina* »*Francesca da Rimini*« wurde sowohl von Tschaikowski wie Bazzini zum Stoff gewählt.

Die spanischen Dichter Cervantes, Calderon, Moreto wurden benutzt von Strauß (Don Quijote), Dräsecke (Leben ein Traum), Klose (Leben ein Traum), Rheinberger (Wundertätiger Magus), Režnicek (Ouvertüre zu Donna Diana).

Begreiflicherweise fand Shakespeare eine größere Anzahl Bearbeiter, von denen ich hier nur einige herausgreife: Liszt (Hamlet), Berlioz (Romeo und Julia — Lear), Weingartner (Lear), Smetana (König Richard III.), Strauß (Macbeth), Tschérépnin (Hexenküche aus Macbeth).

Zwei meisterhafte Instrumentalvertonungen sind Goethes »Faust« zu teil geworden, durch Liszts Faust-Sinfonie mit den drei Teilen: Faust, Gretchen, Mephisto — und R. Wagners Faust-Ouvertüre. Liszt hat ferner noch zwei Mephistowalzer komponiert. Außerdem Episoden aus Lenaus »Faust«. — Berlioz' Komposition von acht Szenen aus Faust, betitelt: »*La damnation de Faust*«, fällt mehr ins dramatische Gebiet. Unmittelbar durch die Lektüre des deutschen Meisterwerkes inspiriert ist aber desselben Komponisten *Sinfonie fantastique, Episode de la vie d'un artiste,* wie er in seinen Memoiren ausdrücklich hervorgehoben hat.

Schillers Gedicht »Die Ideale« haben Liszts gleichnamige sinfonische Dichtung hervorgerufen, während Nicodé und P. Ertel »Maria Stuart«, Huber »Tell«, Rheinberger »Die Wallenstein-Trilogie« und »Demetrius«, Smetana »Wallensteins Lager« als Stoffe für sinfonische Dichtungen und Ouvertüren benutzten. Auch Kleists »Penthesilea« ist dreimal behandelt worden, nämlich von Goldmark, Dräsecke und Hugo Wolf. Ibsen bot Anregung zu Griegs »Peer Gynt-Suite«, Wolfs Musik zum »Fest auf Solhoug« und zu einer sinfonischen Dichtung »Rosmersholm« von A. Brecher, die R. Strauß 1890 in einem Konzert der Lisztgesellschaft zu Leipzig aufführte.

Verse von Lamartine und V. Hugo bestimmten Liszts »*Les Préludes*« und »Mazeppa«. Dem ersten Werke schickt der Komponist folgende Worte voraus: »Was anders ist unser Leben als eine Reihenfolge von Präludien zu jenem unbekannten Gesange, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt«. Ein ähnlicher Gedanke liegt R. Straußens sinfonischer Dichtung »Tod und Verklärung« zu Grunde, ausgesprochen in vorangeschickten (wohl von ihm selbst verfaßten) Versen.

Noch eines sinfonischen Werkes von Strauß ist hier zu gedenken, das sich von den übrigen prinzipiell unterscheidet, weil es nicht Dichtung, sondern Philosophie vertonen will: »Also sprach Zarathustra«. Wenn E. v. Wölfflin in seiner Abhandlung »Zur Geschichte der Tonmalerei«[1]) sagt, dieser Versuch, philosophische Gedanken musikalisch zum Ausdruck zu bringen, gehe über die bisherige Programmmusik hinaus, so erscheint mir das als Irrtum. Einen Vorläufer, dessen Name uns freilich nicht überliefert ist, hat Strauß zum mindesten gehabt. In einer Sammlung von Instrumental- und Gesangsstücken von 1762 »Das musikalische Mancherley«[2]) befindet sich ein Stück mit dem Titel »*La Spinoza*«. Darin sind Erläuterungen, wie: »Die Menschen sind Sklaven ihrer Leidenschaften. Er beklagt sie — er besinnt sich — er fängt an zu demonstrieren, es hakt aber — er zieht den Schluß mit Gewalt«. Ferner finden wir aber auch bei Liszt mehrfach das Bestreben, philosophischen Gedankengehalt in Tönen auszudrücken.

In Verbindung mit der redenden Kunst steht ferner noch eine ganze Gattung von Instrumentalkompositionen, die zwar keine besonderen Titel führen, ihre Namen aber Dichtungsformen entlehnt haben. Ihr Programm ist daher nicht tatsächlich, wohl aber latent vorhanden. Wer den Zauberstab der Phantasie besitzt, vermag, der Anleitung folgend, es leicht zu ergänzen. Dazu gehören die Balladen, Romanzen, Legenden, Novelletten, Humoresken, Elegien.

Bislang noch gering an Zahl sind die mit Bestimmtheit ausgedrückten Verbindungen zwischen Musik und bildender Kunst. Aus älterer Zeit verlautet nur, daß Geminiani (1680—1762) durch Gemälde Raffaels zu Kompositionen Anregung empfing, doch ist nicht bekannt, welche Werke daraus hervorgegangen sind.

Aus neuerer Zeit ist wiederum Liszt zu nennen. Seine Klavierstücke »*Sposalizio*« und »*Il Pensieroso*« sind nach dem gleichnamigen Gemälde Raffaels in Mailand und nach Michel Angelos Statue in der

---

[1]) Sitzungsbericht der philos.-philol. u. histor. Klasse der Akademie der Wissenschaften in München 1897—98.

[2]) Erwähnt in Max Friedländers Buch: »Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert«, Teil I, S. 173.

Medicäer-Gruft zu Florenz entstanden. — Seine sinfonische Dichtung »Die Hunnenschlacht« ist durch das Wandgemälde Kaulbachs hervorgerufen, und im Vorwort zu seinem »Orpheus« gesteht er, daß in ihm das Andenken an eine etrurische Vase lebendig geworden sei, auf welcher der mythische Sänger dargestellt war. Auch seine »*Danse Macabre*« für Klavier und Orchester darf wohl auf Anregung durch bildende Kunst — die berühmten Totentanzzeichnungen — zurückgeführt werden. Der »*Danse Macabre*« von Saint-Saëns ist ein längeres Gedicht beigefügt.

Liszts Vorgang folgten Weingartner und Huber, die beide an Böcklin anknüpfen mit den Werken »Gefilde der Seligen« und der »Böcklin-Sinfonie« mit dem Motto: »Sieh, es lacht die Au«. Das Finale dieser Komposition hat Huber ausdrücklich bezeichnet als »Metamorphosen, angeregt durch Bilder von Böcklin«, deren Namen über den einzelnen Variationen stehen.

Unbestimmter Art ist die Beziehung zur Malerei, wenn z. B. Massenet eine Orchesterkomposition als »*Scènes pittoresques*« bezeichnet. An malerische Formen knüpft Schumann mit seinen Opp. 18 und 19 an: »Arabeske« und »Blumenstück«. Auch die häufig als Titel verwandten Bezeichnungen: Skizzen, Aquarellen, Silhouetten sind dem Gebiete der bildenden Kunst entlehnt.

Älter als zur Dichtung und Malerei sind die Beziehungen der Musik zur Tanzkunst. Wenn ihrer hier erst an letzter Stelle gedacht wird, so geschieht es, weil die zur Begleitung oder Leitung der Volks-, Gesellschafts- oder Kunsttänze, bezw. Märsche dienende Musik nicht eigenen, sondern fremden Zwecken dient.

Die idealisierten Tanzstücke nehmen in der Instrumentalmusik zwar einen breiten und bedeutenden Raum ein, sind aber der absoluten Musik beizurechnen, indem darin nur Rhythmen und Formen der eigentlichen Tänze nachgeahmt werden. Ein bestimmter Inhalt kann und wird vielleicht in vielen Fällen vorausgesetzt (z. B. in Chopins Polonaisen und Mazurken), ist jedoch durch die Tanznamen nicht gegeben. Das geschieht erst, wenn andere Bezeichnungen hinzutreten, was namentlich häufig bei Märschen der Fall ist.

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen.

Benedetto Croce, Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik. Theorie und Geschichte. Nach der zweiten durchgesehenen Auflage aus dem Italienischen übersetzt von Karl Federn. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1905. 8°. XIV u. 494 S.

Als ich mein Buch über Ästhetik fertigstellte, da hatte ich von Croces Werk nur einen flüchtigen Eindruck empfangen. Mit um so größerem Interesse habe ich es jetzt durchgesehen und möchte nun den Lesern dieser Zeitschrift kurzen Bericht erstatten.

Von den beiden Hauptteilen ist der geschichtliche um das Doppelte länger als der theoretische. Er enthält sehr reichen und vielfach bisher unbekannten Stoff. Namentlich die italienische Ästhetik, von der wir Deutsche doch recht wenig wissen, findet sich genau dargestellt. Nach Croces Meinung verdient nicht etwa Baumgarten, sondern G. B. Vico (1725) den Ehrennamen eines Entdeckers unserer Wissenschaft, und was er aus Vicos Schriften berichtet, ist in der Tat interessant genug. Auch von de Sanctis und seinem Verhältnis zu Hegel weiß der Verfasser Neues mitzuteilen. Im übrigen verzeichnet er Theorien aus allen Zeiten und Ländern, ohne doch einen Zusammenhang herzustellen, ja selbst ohne die Grundsätze der Auswahl stets deutlich erkennen zu lassen. Anfänglich wird der Begriff der Wahrscheinlichkeit in einer fruchtbaren Weise herausgearbeitet, in den späteren Teilen fehlt ein solcher Leitbegriff. Was das Urteil anlangt, so schätzt Croce Schleiermacher sehr hoch, wendet sich aber mit übertriebener Schärfe gegen die formalistische und gegen die experimentelle Ästhetik. Der Abschnitt über Fechner (vgl. auch schon S. 105) ist mißglückt. Überhaupt verfährt Croce leicht ungerecht und behauptet ohne näheren Beweis: diese oder jene Theorie sei falsch, unnötig, sinnlos. Bei manchen der so im Handumdrehen abgetanen Theorien weiß ich allerdings nicht, worauf sich der Verfasser eigentlich bezieht.

Seine eigene Lehre wurzelt in dem Gedanken, daß ästhetische Form als geistige Äußerung mit der Sprache als der ursprünglichsten geistigen Äußerung gleichgesetzt werden könne. Die Phantasie oder das Ausdrucksvermögen, der Urgrund der ästhetischen Vorgänge, ist eine Erkenntnis des Besonderen. Man darf sie auch eine intuitive oder anschauliche Erkenntnis nennen. Denn »der Geist erkennt nicht intuitiv außer durch eine Tätigkeit, durch ein Formgeben, ein Ausdrücken ... Die intuitive Tätigkeit erkennt ebensoviel wie sie ausdrückt.« Gemeint ist: die Anschauung einer Figur ist nur so weit klar wie die Fähigkeit reicht, sie zu zeichnen; ein Gefühl ist nur dann intuitiv und vollständig erfaßt, wenn es gelingt, es in Worte zu kleiden. Daß hiernach Äußeres und Inneres als Gegenstand einer und derselben »Intuition« sich darstellt, scheint mir bedenklich. Eine weitere ärgerliche Folge ist, daß nunmehr die Kunst wissenschaftlich gar nicht abgegrenzt werden kann und daß jeder Versuch einer Einteilung der Kunstarten abgelehnt wird. Endlich tritt

auch eine merkwürdige Auffassung von der Wissenschaft hierbei zu Tage. Trotzdem sind gerade die Erörterungen über Ethik, allgemeine Methodenlehre und Geschichte voll von anregenden Gedanken.

Da die ganze Betrachtungsweise uns fern steht und nationale Besonderheiten aufweist, so war die Verdeutschung für einen sprach- und sachkundigen Übersetzer nicht leicht. Das mag Herrn Federn zur Entschuldigung dienen. Immerhin hätte er die vielen Ungenauigkeiten in den Angaben und die Versündigungen gegen den Sprachgeist vermeiden sollen. Croce sagt gelegentlich, jeder Übersetzer stehe vor einem Dilemma, das in dem Sprichwort ausgedrückt sei: »Häßlich und treu oder schön und ungetreu«. Federns Übertragung ist jedenfalls nicht schön. Ob sie treu ist?

Berlin. Max Dessoir.

Graf Adalbert Dzieduszycki, Das Gemüt. Eine Erörterung der Grundlagen der Ästhetik. Wien, Verlag von F. Tempsky, 1905. 8°. 163 S.

Das Buch behandelt die Gefühlspsychologie als Hilfswissenschaft der Ästhetik. Reiche Lebenserfahrung und naiver, zukunftsgläubiger Idealismus sichern ihm die Sympathie des Lesers, die aber mit mancherlei Widerständen zu kämpfen hat: mit einem halblateinischen Stil, einer verknüpfungslosen und daher chaotisch wirkenden Darstellung, die in allzu bequemer Weise ermöglicht, solche Teile, die zu dem Grundgedanken nicht passen, beziehungslos nebenher schleppen zu lassen. Es fehlt an Fühlung mit der vorhandenen, naturwissenschaftlich begründeten Gefühlspsychologie, physiologische Unrichtigkeiten laufen mit unter, und ein reger Systemtrieb, der auf Vollständigkeit der behandelten Themen dringt, führt zu breiten, leeren Stellen voller Selbstverständlichkeiten, die sich wie Abschnitte eines Repetitoriums lesen.

Wertvoller erscheinen mir unter den psychologischen Darlegungen diejenigen über die Umwandlungsformen unterdrückter sexueller Liebe (S. 47), über Ehrfurcht, bei der der Autor durch Steigerung des Furchtelementes bewirkte exzitative Formen beobachtet hat (S. 55), über die Bedeutung der Selbstachtung für die Individualität (S. 85), über die Frage, warum gerade die selbstlosen Gefühle für Glück und Vollkommenheit des Individuums wichtiger sind als die scheinbar direkter wirkenden egoistischen.

Die Ansichten des Verfassers über die Natur des Schönen erneuern den alten Bund zwischen Platonismus und Ästhetik. Schön erscheint uns ein Wesen, das sein Gattungsideal, seine Idee darstellt. In zwei Formen unterwirft sich dieses Prinzip das ganze Reich des Ästhetischen. Zunächst fügt sich ihm die alte Regel, daß das Typische, Normale schön, das Abnorme, Regelwidrige häßlich ist. Doch erweitert sich der Satz hier an Inhalt und Umfang. Höhere und niedere Typen sind für unser Schönheitsurteil ausschlaggebend, ganze Tierklassen, ihrer eigenen Idee getreu, kollidieren mit einer höheren, wie die Fledermaus mit der Idee des Säugetieres, und werden dadurch häßlich. Was eine Idee am charakteristischsten durchführt, ist am schönsten, so der Löwe schöner als das Kamel. Instinkte vertreten den Typus: so wirkt das rein Menschliche, Natürliche ästhetisch, Mutterliebe, patriarchalische Sitte, Ackerbau mehr als Asketismus oder Industrie. Auch der künstlerische Stil ist eine Norm, daher die Häßlichkeit des Stilwidrigen und Unechten. Die regelmäßige Form eines Springbrunnens, eines kugelförmigen Himmelskörpers ist schön, weil ein Naturgesetz sich typisch darin ausprägt. Von hier aus läßt sich die ästhetische Geltung des »Hübschen«, des Einheitlich-Regelmäßigen begreifen.

Woher aber die höchste Schönheit der Natur, der Landschaft, die keiner Regel und Bildungsform gehorcht? In ihr sehen wir die zielsetzende Idee nicht mehr, aber wir ahnen sie, wir ahnen Gott in der Natur. — Wird hier das Prinzip nur noch durch den *deus ex machina* gerettet, so wird vollends die Schönheit des Zweckmäßigen, der schnellen und gewandten Bewegung, der prägnanten Sprache, der geistvoll ersonnenen Maschine äußerlich angeflickt, ohne daß die systembildende Kraft zu ihrer Verarbeitung ausreicht.

Die Gattungsideen aber bilden eine Leiter, die zu einem höchsten Ziele, der Vollkommenheit, zumal zum Werden des Geistes emporführt. Die Darstellung dieses Zieles ergibt eine neue Form von Schönheit, die geistige. So wird die Welt in ihrer Entwickelung immer schöner, die biologische Reihe wird es in ihren aufsteigenden Formen, am meisten ist es der Mensch in der Blüte seines Intellekts, Gemüts und Willens. Schönheit erscheint als letzter Zweck des Weltgeschehens.

Die platonische Ästhetik mündet in eine teleologische Metaphysik. All unser Wissen, nicht nur das metaphysische, gründet sich auf Postulate des Gemütes; der reine Intellekt würde unrettbar der Skepsis verfallen. Das ästhetische Gefühl aber fordert, als sein Postulat, den Zweck in allem Geschehen, das Emporstreben zur Vollkommenheit, eine zwecksetzende, die Welt zu sich selbst emporziehende Gottheit.

Berlin. Richard Baerwald.

Louis Benoist-Hanappier, *Agrégé de l'Université, Professeur au Lycée de Caen, Docteur ès Lettres.* Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik, ihre Rechtfertigung und Entwicklung. Halle a. d. S., Max Niemeyer, 1905. (IV u.) 88 S. 8°.

Die Zeilen in Klopstocks Frühlingsfeier, in Goethes Prometheus, in Heines Nordsee, sind sie »Verse«, und wodurch sind sie es?

Was macht den Vers aus? was unterscheidet ihn von der Prosa?

Diese Frage hat man oft unklar beantwortet, weil man das Wort »Rhythmus« schwankend bald in dem engeren, bald in dem weiteren Sinne gebrauchte. Man sagte also: der Vers hat Rhythmus, die Prosa nicht. Aber dann hinkte gewöhnlich nach: die Prosa hat auch ihren Rhythmus, nur einen anderen als der Vers; mit diesem prosaischen Rhythmus muß sich der versmäßige abfinden. Und um das Maß voll zu machen, fügte man noch bei: es gibt zwischen der Poesie und Prosa noch etwas, die »rhythmische Prosa«!

Versteht man unter »Rhythmus« die metrische Ordnung, die geregelte Zeitgliederung, wie dies die alten Griechen und der noch heute herrschende Sprachgebrauch tun, dann ist jener Satz richtig: »der Vers hat Rhythmus« — nur darf man dann nicht nachtragen, die Prosa habe eigentlich und gewissermaßen auch einen Rhythmus! Vielmehr gebührt dann der Prosa die Rhythmuslosigkeit, die Arrhythmie.

Aber es ist nicht ratsam, das positive Phänomen einer ungeordneten Zeitgliederung, wie wir es z. B. im Rollen des Donners oder in einem beliebigen Stück Prosa vor uns haben, durch die Negation »Rhythmuslosigkeit« zu bezeichnen. Man mache sich klar, daß »Rhythmus« im engeren Sinne (= metrisch geordneter) nur eine besondere Art, eine Unterabteilung ist des allgemeinen Phänomens: Gliederung der Zeit in sinnlich meßbare Teile. Gebrauchen wir für diese allgemeine Erscheinung den Namen Rhythmus, so werden wir sagen: Prosa wie Vers besitzen Rhythmus; der Rhythmus der Prosa ist ungeordnet, der des Verses geordnet: d. h. im Prosarhythmus kommen keine rationalen Zeitverhältnisse zur Wahrnehmung, der Vers-

rhythmus arbeitet mit einfachen Proportionen: 1:1, 2:1, 3:1 u. s. f. Die sogenannte rhythmische Prosa, die zwar rhythmische Wirkungen anstrebt, aber nicht wie Verse klingen will, stellt sich in diesem Hauptpunkte zum »ungeordneten« Rhythmus.

Mit jenen rationalen Zeitverhältnissen ist tatsächlich immer gegeben: die wahrnehmbare Wiederkehr gleicher Abschnitte von kurzer, sinnlich meßbarer Dauer, die sogenannte Taktgliederung. Also: der Vers ist taktierte Rede.

Manche Forscher wollten dies nur für den gesungenen oder orchestisch begleiteten Vers gelten lassen. Der für die Rezitation bestimmte Vers, der reine »Sprechvers« habe keine rationalen Zeitverhältnisse, keine Takte. Damit trennt man den Sprechvers in der entscheidenden psychophysischen Eigenschaft vom Liedverse und stellt ihn auf die Seite der Prosa. Denn die Prosa hat eben Rhythmus ohne rationale Verhältnisse, ohne Takt.

Es ist nicht gelungen, von diesem Standpunkte aus das Wesen des Verses, seinen Unterschied von der Prosa befriedigend zu bestimmen. Der Sprechvers, so hieß es, sei eine »Annäherung« an die rationale metrische Form. Damit ist nichts gewonnen. Annäherungen an den metrisch geordneten Rhythmus zeigt die Prosa auf Schritt und Tritt, und doch gibt es für das Gefühl eine Grenze zwischen dem Prosarhythmus einerseits, dem Rhythmus der Verse, gesungen oder gesprochen, anderseits: sobald gleiche Takte und damit überhaupt die einfachen Zeitverhältnisse zur Empfindung kommen, ist der Eindruck des Versmäßigen da. Der Vortrag irgend einer Zeitungsannonce kann das zeigen. Auch Wundt, der die Lehre vom »Sprechvers« übernommen hat, gelangt zu keiner brauchbaren Abgrenzung. Er sagt (Physiol. Psychol.[5], 3, 156) von der rhythmischen Form des Sprechverses: »ihr Unterschied von der gewöhnlichen Sprache besteht nun nicht mehr darin, daß sie bestimmten metrischen Gesetzen unterworfen ist, sondern vielmehr darin, daß der durch die Worte und ihre Stellung erzeugte Rhythmus genau der Gefühlsbetonung der Worte und Gedanken sich anpaßt«. Darauf ist nur zu erwidern: dies gilt auch für eine gute Prosa; Versmäßiges ist damit noch nicht gefunden. Noch ungreifbarer sind die Definitionen Scriptures (Elements of exper. phonetics S. 551).

Jene grundsätzliche Trennung zwischen Sprechvers und Liedvers (Tanzvers) müßte zu widersinnigen Folgerungen führen. Beispielsweise: sobald ein Dichter — was nicht selten vorkommt — seine eigenen Sprechverse in taktierendem Singsang vorträgt, vergeht er sich gegen das rhythmische Grundgesetz seiner eigenen Schöpfung. Oder: sobald einmal ein Deklamator einen einzelnen Vers streng taktiert, tritt dieser Vers in ein ganz anderes Lager, das der Liedverse, hinüber.

Die Grundlage jener Sprechverstheorie ist der doppelte Irrtum: Erstens übersieht man, daß die objektiven Zeitmaße des Vortrags mit ihren tausend Unregelmäßigkeiten in der Vorstellung des Hörenden vereinfacht werden; aus einem 1,1 : 0,8 : 0,9 hört man ein 1 : 1 : 1 heraus u. s. f. Ein Prozeß, den Saran wohl halb im Scherze »metaphysisch« genannt hat, der aber von elementarer psychologischer Art ist und in das Kapitel von den »Zeittäuschungen« oder der subjektiven Umdeutung der rhythmischen Vorgänge gehört[1]). Ohne diese fortwährend tätige Austilgung der objektiven Ungenauigkeiten gäbe es keinen Genuß rhythmischer Kunst. Zweitens aber glaubte man, daß diese inkommensurabeln Abweichungen von der gesetzten Kunstform eine Besonderheit des »reinen Sprechverses« seien. In Wirk-

[1]) Saran in den Ergebn. u. Fortschr. der germanist. Wissensch., Leipzig, 1902, S. 167 ff. Meine Auffassung hatte ich dargelegt Über germ. Versbau, Berlin 1894, Kap. I.

lichkeit kommen sie dem Gesangsverse ebenfalls, ja auch der Instrumentalmusik zu, nicht einmal der Massenvortrag schließt sie aus, wie man bei jedem Chor- oder Orchestervortrage hören kann. Auch im Tanze kann man verlangsamen und beschleunigen. Kurz, zu den Zeitformen jedes musischen Kunstwerkes kann der Vortrag seine Zutaten und Abzüge bringen. Es handelt sich da nur um mannigfache Gradunterschiede: die grundsätzliche Zweiteilung »Sprechvers — Melos« ist Willkür und wäre auch nicht so wichtig genommen worden, wenn man sie nicht gebraucht hätte, um eine verlorene Position in der altgermanischen Verslehre zu decken.

Wir erblicken daher in dem Takte die primäre Bedingung aller gebundenen Rede, auch der Sprechverse. Die zu Anfang gestellte Frage können wir nur so beantworten: die sogenannten freien Rhythmen sind »Verse«, falls ihr Dichter ihnen Taktgliederung zudachte. Ob er das getan hat, könnte nur die Beobachtung seines eigenen Vortrages lehren. Das Setzen der Gedichte in abgebrochenen Zeilen spricht im allgemeinen zu Gunsten der Vermutung. Aber z. B. bei Arno Holzens freien Rhythmen klänge takthaltiger Vortrag oft gar wunderlich; man nehme eine Zeile wie

Dann sind die Kuchen dahinter manchmal gelb, manchmal rot und manchmal sogar blau:

das soll doch wohl unstilisiert, taktfrei gesprochen werden! Damit tritt es für die Verslehre zur Prosa über: mit rein optischen Spracheigenschaften, dem Absetzen der Zeilen, rechnet die Metrik nicht.

Unser Verfasser nimmt für alle diese freien Rhythmen den metrischen Takt an. Er glaubt sogar, es gehöre zu ihrem Wesen, daß der Vortrag »mit überaus gewissenhafter Sorgfalt« auf die Taktgleichheit achte (S. 11). Aus der Empirie stammt dieser Satz schwerlich; übrigens geht er den Vortragspraktiker an, nicht den Rhythmenforscher. Die Proben rhythmisieren in zweiteiligem Takte; sie verwenden vielfach Taktfüllungen wie

| ♩. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 |; | ♩.. 𝅘𝅥𝅯 |; | 𝄾. ♩ 𝅘𝅥𝅯 |.
sanftere — hört es — hörte

Meiner Ansicht nach greift man damit über in die Freiheiten der individuellen Deklamation, die sich gar nicht so allgemeingültig nachzeichnen lassen; wenn wenigstens ein Vortrag des Dichters selbst zu Grunde läge! Man täte besser, die einfachsten Füllungstypen zu notieren, | ♩ ♩ | für die zweisilbigen Takte, | ♩ ♪ ♪ | und | ♪ ♪ ♩ | für die dreisilbigen u. s. w.; die feinere Ziselierung fällt für den Metriker ins Nichtnormierbare.

Daß B.-H. mit Pausen im Versinnern rechnet, dagegen ist grundsätzlich gewiß nichts zu sagen. Aber in sehr vielen, ja den meisten Fällen würde ich gefühlsmäßig ohne seine Pausen lesen und damit die vom Dichter gewollte Form zu treffen glauben. Wenn Klopstock druckt:

Windeme sang, es ertönten
Bachs und Lollis Saiten zu dem Gesange,

so entnehme ich daraus den Wink, daß nicht hinter *sang*, sondern hinter *ertönten* eine längere Pause gedacht ist. Der Verfasser sträubt sich gegen Pausen und Versschlüsse inmitten von nah zusammengehörigen Satzteilen (wie hier nach *ertönten*): und doch können vortreffliche lyrische Wirkungen davon ausgehen, die Sprachmelodie hat die Brücke zu schlagen. Ein Übelstand ist, daß B.-H. die von ihm angesetzten pausierten Hebungen bei der Zählung der Versikten übergeht.

Klopstocks, Goethes, Heines freie Rhythmen waren in früheren Arbeiten schon so gut untersucht, daß unserem Verfasser keine sonderlich reiche Nachlese blieb.

Seine vielen Gegenvorschläge für die Messung der einzelnen Verse erkauft er dadurch, daß er sich hinwegsetzt über seine eigene Einsicht: »So lange die Freien Rhythmendichter es nicht für gut halten, uns über Zahl und Stelle der von ihnen beabsichtigten Hebungen durch Zeichen ins Klare zu bringen, wird jede feste Statistik überhaupt unmöglich bleiben« (S. 52). Dem deutschen Leser wird die Vorliebe für vielsilbige Senkungen auffallen, die Abneigung gegen einsilbige Takte und schwere einsilbige Auftakte (Áuf, réibet die fríerenden Hánde euch wárm S. 52 statt Auf, réibet ...). Seltene Ausnahme aber ist eine so von deutschem Sprachgefühl verlassene Stelle wie diese (S. 31): »Freilich darf man auch so skandieren: Vóllschwellende Tránen; Gótt segne dích, ja sogar: Gótt ségne dích, aber nie und nimmermehr: Vóllschwéllende Tránen.«

In den Ausführungen theoretischer Art trifft man Gutes neben weniger Geglücktem. Den Taktstrich und Taktinhalt nimmt auch der Verfasser als akustische Wirklichkeit, während sie doch nur Hilfskonstruktionen sind: klaget·alle·mit mir besteht aus diesen drei akustischen Gliedern, und die Taktstriche vor alle und mir sind nur die sichtbaren Zeichen der Gipfelabstände. So finden wir S. 11 auch die unrichtige Sieverssche Kolonteilung: wo sind die ge- | fangenen. Am meisten überrascht es den Leser, daß B.-H., der S. 11 ff. klar und richtig die notwendige Stilisierung des sprachlichen Stoffes darlegt, in Kap. VII einer völlig stillosen Wiedergabe deutscher Jamben das Wort redet. Die »Rechtfertigung« der freien Rhythmen steigert sich zu einer Verherrlichung, die einseitig nur den Gegenpol, die antikisierenden Maße, beleuchtet und viel zu allgemein den Satz hinstellt: »Dem Wesen der deutschen Sprache, den in Musik [?] und Dichtkunst herrschenden jetzigen [?] Verhältnissen lief der Opitzsche Regelzwang zuwider« (S. 74). Es kommt darauf hinaus: freie Rhythmen stäken im Grunde in den meisten deutschen Versen nach heutigem Vortrag (auch mit der »überaus gewissenhaften Sorgfalt« in der Taktgleichheit??); so bleibe z. B. im Ring des Polykrates vom jambischen Metrum keine Spur übrig:

díes álles ist mír úntertánig (5 Hebungen)
begánn er zu Ägýptens Kónig (3 Hebungen).

Der »moderne Leser«, der so spräche, verfehlte einfach den vom Dichter gesetzten metrischen Stil und käme für den Verstheoretiker ebenso wenig in Betracht, wie für den Musiktheoretiker der Geiger, der Bachs Ciaconna im Sicilianorhythmus spielte!

Berlin. Andreas Heusler.

Fritz Strich, Grillparzers Ästhetik. XXIX. Bd. der Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausg. von Franz Muncker. Alexander Duncker, Berlin 1905. 8°. VII u. 238 S.

Während Schiller und Goethe geneigt waren, sich mit dem vollen Fragenumfang ihrer philosophischen Zeit vertraut zu machen, während Otto Ludwig und Friedrich Hebbel in den systematisierenden Hang des Grübelns durch ihre Epoche gerissen wurden, hat Grillparzers logische Denkart stets stark aphoristischen, vom Augenblicksgefühl bestimmten Charakter gehabt. Daher wird es immer leichter sein, die Weltanschauung der Klassiker und der beiden großen Realisten in gerader Linie zu skizzieren als das Denkbild Grillparzers. In den Fragen der Ästhetik schillert bei Grillparzer noch mehr ein unentschiedenes Auf und Ab, und es läßt sich feststellen, daß er in abstrakten Ideen wenig Hartnäckigkeit besaß, dagegen symbolistische, auf einen anschaulichen Gestus basierte Ausdrucksformen über Jahrzehnte

hinaus in seiner sinnenden Einbildung schweben konnten. So ward der Verfasser von richtiger Erwägung geleitet, die Grillparzersche Ästhetik in ihrer geschichtlichen Entfaltung, nicht in künstlich geschaffener Fertigkeit darzustellen.

Der mit »künstlerischer Sinnlichkeit eminent begabte Dichter« fühlte sich von der induktiven Ausdeutung ästhetischer Phänomene, wie sie der in Weimar recht scheel gewertete Bouterwek zu üben hieß, vor allem angezogen. Die Kantischen Begriffsbestimmungen des Schönen a priori bargen für Grillparzer anfänglich viel Verführerisches. Aber weder seinem zum Plastischen strebenden Temperament noch seiner psychologischen Einsicht wollte andauernd Kants starre Unantastbarkeit des Schönen behagen. Um es kurz zu formulieren: Er sah im Empfangen künstlerischer Eindrücke jene Seelenvorgänge, wie sie Schopenhauer im Verhalten der ästhetischen Kontemplation begründete. Schön und Klassisch sind ihm Deckbegriffe. Wie heftig er aus solchen Ansichten gegen alles Romantische kämpfte, wie ungerecht und voreingenommen er den »mittelhochdeutschen Unsinn« verwarf, steht in den Erinnerungsblättern seines Lebens, die er selber schrieb. Trotzdem begegnet er sich bei der letzten Erklärung ästhetischer Freuden in der von Bouterwek beeinflußten Ausmalung assoziativer Höhenempfindungen innig mit jenen Schellingischen Ideen, die Denkwerk, Kunstwerk und Gotteswerk im Menschen verknüpft wähnen durch die »*copula*«, die Schöpfer ist und Geschaffenes, Keimweckendes und Geformtes, alles in mystisch erträumter Einheitlichkeit. Doch Grillparzers Ästhetik erwuchs der ganzen Richtung seines Geistes nach aus dramaturgischen Absichten, in kontrastierenden Handlungen und Geschehnissen die Welt erfassend. So mochte er sich nicht Genüge tun in abstrakten Formeln für kosmisches Werden und Bestehen. Die Welt allein für wahr haltend, die sich aus dem Menschschöpfer selbst erzeugt, nimmt er Fechnersche Rezeptionsideen der Ästhetik voraus, verwirft er Hegels Theorie vom Geschichtsdrama, das nachdrücklich auf pragmatische Wahrheit ausgeht, verteidigt er das Willkürrecht des Dichters, auch im geschichtlichen Stück die Spieler des Poeten Inneres allein spiegeln zu lassen. Dieses ganz persönliche Erraffen der Wirklichkeit bewog ihn dann auch, nur das heroische Trauerspiel dulden zu wollen, während er das bürgerliche als minderwertig betrachtete.

Berlin. Max Hochdorf.

Hugo Dinger, Dramaturgie als Wissenschaft, 2 Bde. Bd. I: Die Dramaturgie als theoretische Wissenschaft, 326 S. Bd. II: Die dramatische Kunst im System der Künste, 302 S. Verlag von Veit u. Komp., Leipzig 1904 u. 1905.

Der Verfasser will die Dramaturgie als eigenen Zweig der Ästhetik rechtfertigen und ihren Anspruch auf eine selbständige wissenschaftliche Behandlung. Gelänge es ihm, die Dramatik als unabhängige Kunst im System aller Künste zu finden, dann müßte solch Ergebnis die Notwendigkeit einer Dramaturgie als Sonderwissenschaft zur Folge haben. Während der erste Band aphoristisch und andeutend die Argumente bringt, die im stande sind, eine Eigenexistenz der Dramatik zu erweisen, ist der ganze zweite dem Gegenstande vorbehalten: Aristoteles verschulde den bis zur Gegenwart fortdauernden Irrtum, daß Dramatik nur der Dichtkunst überhaupt untergeordnet sei. Die Ästhetik der Aufklärung, der nachkantischen Zeit, der neueren Literaturgeschichte habe nicht anders gedacht. Dem sei entgegenzutreten. Die Dichtkunst arbeite mit all ihren Darstellungsmitteln allein auf dem Gebiete des Zeitlichen, und ein Überschreiten dieser Wirkungsgrenzen, etwa ins Räumliche, sei ihr unmöglich, wofern sie nicht den Kern ihres Wesens verwunden will. Dagegen zeigt ein Blick auf das Wirkungsfeld der Dramatik, wie sie heraustritt aus dem engen Gebiete, wie sie Sinne anspricht, an die Poesie nicht

rühren kann, das Auge, ja sogar das Geruchsvermögen. Zwar gelten auch für die Dramatik die allgemein leitenden Gesetze der Idealisierung, der Elimination, der Steigerung, die jede Kunstformung der Wirklichkeit beobachten muß, doch die Tatsache, daß in ihr die Kontraste von Abstraktem und Konkretem aufgehoben sind, daß sie rein an die Wiedergabe des Konkreten nach Maßgabe ihrer Kunstmittel sich heftet, verlangt, die Dramatik eine unbedingt selbständige Kunst zu nennen. Es verhält sich eben so, daß ein dramatisches Manuskript noch nicht das dramatische Kunstwerk darstellt. Dann erst sei von einem Drama in all seinen Kunstinhalten zu sprechen, wenn es auf der Bühne zur Darstellung gelangt ist. Das im Textbuch fixierte Werk der Überlegung, der Phantasie, dürfe nicht als eigene Kunstschöpfung betrachtet werden, solange ihm diese Zutaten fehlen.

Verschafft werden sie ihm durch die Dramaturgie. Die neue Kunst umfaßt also die Summe der Tätigkeiten, die man bisher getrennt zu halten pflegte: szenengemäße Zubereitung des Dichtwerkes, Inszenieren mit all seinen Nebenverrichtungen, Arbeit des Schauspielers. Es läuft schließlich auf eine Gewohnheit hinaus, ob man diese Tätigkeiten nach dem Dingerschen Dialekt nun schlechtweg Dramaturgie heißen will. Doch bei dem vielen Handwerksmäßigen (das Wort keineswegs im schalen Nebensinn, sondern im schönsten Kunstverstand genommen) wird man doch gut verfahren, es bei dem weit eindringlicheren, auch sprachlich sinnlicheren Worte Dramatotechnik zu belassen.

Das Drama wurzelt im pantomimischen Tanze. Eine umfangreiche, mit historischen und ethnographischen Daten erfüllte Abhandlung Dingers setzt dies auseinander. Doch entwickelte sich die Pantomime im ideellen Wachstum zu der Gattung Drama, das mit dem Fortschritte aller geistigen Kultur zu jener Höhe emporrankte, die an seinen Meisterschöpfungen bewundert wird. Die geistige Verfeinerung brachte dem Drama aber einen bösen Schaden. Sie ließ seine ursprünglichen Anfänge im Pantomimischen immer mehr vergessen. Sie ersetzte das nur im Bühnenspiel zur eigentlichen Entfaltung kommende Drama durch dialogische Mißgebilde: das Buchdrama. Diese wirklich sehr oft vernachlässigte Binsenwahrheit verleitet den Verfasser jedoch zu einer Reihe ganz unbegründeter, durch einfache Erwähnung in sich selbst zerfallender Behauptungen. Nachdem er mit Aristoteles richtig das Drama im Gegensatz zur übrigen Dichtung als ὁ τῆς ὄψεως κόσμος bezeichnet und auch Hegels »unmittelbare Gegenwärtigkeit« oder Tendenz »im steten Bezug auf die Handlung« wiedergefunden hat, behauptet er, diese Definitionen sind bei weitem nicht ausreichend. Auch ein Drama, das kein formloser Dialog ist, sondern ganz den genannten Postulaten gerecht wird, erscheint ihm so gebrechlich als Dichtung allein, daß er ihm kein autonomes Leben zuschreibt. Es gilt nicht mehr als der architektonische Aufriß eines Gebäudes. Die Schärfe mag ihm zugestanden werden mit der mildernden Erinnerung an Friedrich Hebbel, der eine innige Verflechtung des Dramatotechnischen mit dem Poetischen der Idee und des Gefühls als so nötige Kunstforderung erachtete, daß er ausdrücklich verlangt, ein Drama solle von der Bühne und beim Lesen die gleiche Genußwirkung hervorrufen. Hegel stellt die äußere dramatische Exekution dem Poetischen entgegen, d. h. er will die historischen Wurzeln des Dramas nicht überschätzt wissen. Der verhängnisvolle Irrtum, der im dialogischen Schema ein Drama sah, Platos, der Nonne Hroswitha Werke der Spezies zuschrieb, bringt den Verfasser derart in Wallung, daß er in ebenso großer Verblendung auf diesen Irrtum einen nicht minder gefährlichen türmt: seinen Glauben, daß ein Dramatiker, kein Dichter in erster Linie zu nennen sei. Daß nach aller gesunden Übereinkunft die fortwährend schillernde Bühnensichtbarkeit im Zucken der Gefühle, im »Gestikulieren der Gedanken« stets die Macht des Dichterischen über

sich tragen solle, damit nicht die tiefe Bedeutsamkeit zur leeren Kulissenplänkelei entarte, will ihm keineswegs in den Sinn, »— — Dichtkunst ist im Drama nicht Zweck, sondern nur Mittel und zwar ein nur untergeordnetes«. »— — Dichtkunst ist daher nicht einmal ein notwendiger Bestandteil der Dramatik«. Die in ihrer pragmatischen Unmöglichkeit bis zum Frevel spitzigen Paradoxe statuieren für die von der Dichtung gereinigte Dramatik nun die neue, nach ihrem Begriff schon fixierte Dramaturgie, auch genannt die »von der Poesie unabhängige theatralische Kunst«. Poesie diene ihr höchstens als Hilfskunst, wie ihre anderen Hilfsmittel, Architektur, Malerei, Musik u. s. w. auch. Ihr ist die Dichtkunst untertan, aber nicht übergeordnet.

Dingers »Dramaturgie« wird dem System der Wissenschaft im ersten Bande eingegliedert und hiernach in ihren Theorien umschrieben. »Dramaturgie« ist praktische und theoretische Wissenschaft zugleich, auf der einen Seite Lebensziele und Willensrichtungen beeinflussend, auf der anderen reine Erkenntnis fördernd. Als ein Zweig der Ästhetik, der schon deswegen sein Eigenrecht beanspruchen dürfte, weil die weitgehende Arbeitsteilung der Disziplin so viele Gebiete bereits isoliert hat, wird die Dramaturgie von den Forschungsprinzipien jeder Kunstwissenschaft überhaupt reguliert. Und hierbei werde das normative Beschauen wohl stets die günstigste Methode bilden, obwohl das einer Normwertung ganz entsagende Explizieren nicht unbedingt auszuschalten sei.

Ein neuer Lehrgegenstand im Betrieb der Hochschule soll die Dramaturgie sein. Die zwei Bände mit ihren mehr als 600 Seiten aber bilden nur die methodologischen Prolegomena zu einem Lehrbuch der neuen Wissenschaft. Denn »das Gebiet ist noch immer unsouveränes Land, ein zwischen zwei Territorien gelegenes Gefilde (wenn wir das Bild nicht stören wollten, würden wir sagen: zwischen zwei Stühle gesetzt), zwischen Philosophie und Literaturgeschichte, in das der Philosoph von links, der Literaturhistoriker von rechts, der Ethiker von oben und der Metaphysiker der Quere hineingaloppieren, um, nachdem ein jeder gefunden hat, was er braucht, wieder in den Wigwam ihres heimatlichen Sondergebietes zurückzukehren«.

Die unkultivierte Sprache des Werkes sei an diesem ergötzlichen Beispiel gleichzeitig verdeutlicht. Es ist im Propagandaton geschrieben, aber weitschweifig und ohne Zucht. Die Kernfrage hätte sich in einem nicht zu umfangreichen Essay bequem erledigen lassen. Der Ästhetiker, der Dichter, der praktische Theatermann werden die zwei Bände mit gleichem Unbehagen ablehnen.

Berlin. Max Hochdorf.

Richard Hamann, Rembrandts Radierungen. Mit 137 Abbildungen u. 2 Lichtdrucktafeln. Verlag von Bruno Cassirer. Berlin 1906.

Dieses neue Buch über Rembrandts Radierungen gehört zu den Büchern, in denen die Kunst nach Maßgabe ihrer Kunstmittel erforscht wird. Man darf wohl Heinrich Wölfflin als den Hauptvertreter einer solchen Richtung der Kunstgeschichte betrachten. In seinen Büchern über die italienische Renaissancekunst und dem neulich erschienenen Dürer hat er die Muster dieser praktischen Kunstästhetik aufgestellt. Was er selbst hierbei Adolf Hildebrands »Problem der Form« verdankt, hat er im Vorwort seiner »Klassischen Kunst« hervorgehoben. Hamanns Rembrandt ist auf derselben Methode aufgebaut. Daß ein tieferes Verständnis der Kunst durch ein Eindringen in die Wirkungsursachen und eine nachschaffende Analyse sämtlicher in einem Kunstwerk tätigen Kunstmittel erreicht wird, liegt auf der Hand, nur besteht die Gefahr einer zu bewußten Konstruktion, die schließlich jede freie Regung der künstlerischen Phantasie unter den Zwang des Gesetzes stellt, wodurch dann doch wieder eine falsche Vorstellung von dem ästhetischen Gehalt des ein-

zelnen Kunstwerkes erweckt wird, die alles eher ist denn anschaulich. Hamann ist dieser Gefahr nicht immer entgangen. Neben den großen Vorzügen seines Buches, die es zu einer wertvollen Bereicherung der Rembrandtliteratur machen, und der Fülle des Neuen, die er in seinen zum Teil geradezu glänzenden Analysen gibt, macht sich dieses Zuviel an Konstruktion störend bemerkbar. Wenn er z. B. in einem gepufften Wams einer Rembrandtschen Figur eine bewußte Durchführung von Helldunkelwirkungen und Tonskalen heraustüftelt, stellt er die Geduld des Lesers und Beschauers auf eine harte Probe. Bei Stellen dieser Art, die nicht zu knapp bemessen sind, habe ich mich immer gefragt, was würde wohl Rembrandt dazu sagen, wenn er diese ästhetischen Spitzfindigkeiten, die heute etwas Mode werden, zu lesen hätte. Die Betrachtung der Kunst aus ihren eigenen Darstellungsmitteln heraus ist gewiß eine Errungenschaft, die wir uns nicht werden nehmen lassen wollen, aber die zahlreichen Probleme der Kunst, die nun Lösung heischen, werden durch bedingungslose Anwendung von Methoden noch nicht geklärt. Wenn Stevenson die Prinzipien der impressionistischen Malerei des Velasquez deutlich macht, so empfinden wir gewissermaßen die Vorgänge des Schaffensprozesses; das Werden in dieser Malerei wird uns in seinen Worten deutlich. Hamann wendet die Methode auf jedes, auch das geringfügigste Detail an. Das ist der Gegenpol der allgemeinen, laienhaften Auffassung, daß dem großen Künstler und gerade diesem alles aus einem gesteigerten Gefühl, aus der Intensität der Anschauung, der Hellsichtigkeit seiner Phantasie erwachse. Dieser romantische Aberglaube fängt zum Glück langsam an zu verblassen; Floerkes Böcklinbuch hat ja da auch »weiteren Kreisen« die Augen geöffnet. So nehmen wir auch die allzu weitgehende Methodik Hamanns gern in den Kauf, um die Fülle des Guten in seinem Buche in vollen Zügen zu genießen.

Hamann verfolgt in dem Radierwerk Rembrandts, das die Jahre 1628—1661 umfaßt, die einzelnen Etappen des Stiles, der künstlerischen Anschauung und zugleich der geistigen Physiognomie des Meisters; Julius Langes These, daß das ethische und formale Element in unlösbarer Beziehung zueinander stehen, läßt sich auch im Radierwerk Rembrandts entwickelungsgeschichtlich verfolgen. Die Zurechtlegung, Gruppierung, Durchdringung und Beherrschung des ganzen Stoffes nach künstlerischen Gesichtspunkten, so daß kein Element der Rembrandtschen Radierung unbeachtet bleibt und wir die ganze Summe seiner Ausdrucksmittel kennen lernen, ist nur bei genauester Vertrautheit mit Rembrandt möglich. Das ist ein Verdienst des Verfassers, das ihm wohl niemand streitig machen kann. In einzelnen Themen verfolgt Hamann drei je ein Jahrzehnt beherrschende Stilperioden. Jedes Jahrzehnt ist für sich erfüllt von charakteristischer einheitlicher Tendenz, zugleich enthält es *in nuce,* gleich einer unterirdischen Strömung die Tendenz der folgenden Periode. Die erste Periode ist die der genauen Wirklichkeitswiedergabe; das Verhältnis zur Natur ist ein äußeres, beobachtendes, der künstlerische Wille richtet sich auf alle, auch auf die komplizierteren Erscheinungen gewisser Lichteffekte, die Stofflichkeit und Farbigkeit der sichtbaren Welt, auf den Oberflächenreiz. Die zweite Periode ist die Kunst des Helldunkels, d. h. die Kunst, zwischen ganz hell und ganz dunkel so zu vermitteln, daß es in allmählichen Übergängen das ganze Blatt farbig erfüllt. Das dritte Jahrzehnt, die 50er Jahre, ist die Periode der höchsten Vergeistigung und Verinnerlichung, in die nicht nur der Mensch, sondern die ganze Umgebung, Tier und Pflanze einbezogen wird. Oder anders gesagt, von den drei Elementen von Rembrandts Kunst, Farbe, Raum und Licht, beherrscht je eins ein Jahrzehnt. Es ist die Wandlung von der plastischen zur malerischen Darstellung, von der detaillierten Durchbildung zu freiester, auf das Wesentliche beschränkter Behandlung, vom

Naturalismus über den Formalismus zum Impressionismus. In den Kapiteln: Plastische und malerische Darstellung, Die Farbe, Der Raum, Das Licht, Die Technik ist diese Entwickelung in ihrem ganzen Verlauf verfolgt. Da ist erst plastisch rund die Form gegeben; das Milieu der Luft bleibt sogar unwirksam. Allmählich wird Rembrandt flächiger, die Modellierung wird weich und schwach, das Ganze freier, luftiger, die Schatten verbinden die Formen. Schließlich sind die Personen zu einer Fläche zusammengeschmolzen, die Luft hat ihr Zerstörungswerk vollendet. So wird Rembrandt der größte Maler des Atmosphärischen und seine Kunst Impressionismus von höchster Vollendung. Das Prinzip, das Stevenson so meisterhaft in seinem Velasquez als den eigentlichen Kern impressionistischer Kunst dargestellt hat, gelangt auch bei Rembrandt zur vollen Herrschaft. Mit einem Blick, mit einem ruhigen, unbewegten Blick faßt er den Natureindruck. Aber sein Impressionismus ist nicht nur gesehener Augeneindruck, auch die mit der Phantasie geschauten Vorgänge sind mit derselben Intensität des frisch, momentan Erlebten wiedergegeben. Hamann berührt hier den fundamentalen Unterschied zwischen Sehen und Beobachten, die ihre Gegenpole in Rembrandt und Dürer gefunden haben, und geht von Beispiel zu Beispiel darauf ein. Unter den deutschen Künstlern unserer Zeit sind es namentlich Klinger und Greiner, die sich in ihrer Kunst vom Sehen zum Beobachten, von der impressionistischen Wiedergabe des Augeneindrucks zur fein abtastenden Herausarbeitung der Form gewandelt, also eine gerade gegensätzliche Entwickelung als Rembrandt durchgemacht haben. Wie Hamann sehr feinsinnig in einem Einleitungskapitel »Rembrandts Leben, Selbst- und Familienporträt« ausführt, ist Rembrandt im Gegensatz zu Rubens und Raffael, überhaupt den Italienern, nicht ein Plastiker, der in Formen und architektonischen Kompositionen lebt; letztere kommen in seinem Werke nur selten vor, z. B. in der Tobiasfamilie mit dem Engel. Bei seinen späteren Kompositionen ist alles Figürliche und Szenische vom Helldunkel verschlungen und auf einen Augeneindruck reduziert. »Leben heißt bei ihm Nerv und Gehirn, die Muskeln bleiben unbeteiligt.« Die drei Etappen: plastisch, malerisch, impressionistisch hat Hamann besonders fesselnd dargelegt an den männlichen und weiblichen Aktfiguren Rembrandts (S. 132—151). Am Anfang: die Frau auf dem Erdhügel und die Badende Diana: Modelltreue, jede Falte, jede Hautzusammenschiebung am Hals, unter der Achsel, in der Hüfte, am Knie bemerkt, die Konturen scharf, die Formen bestimmt, rund, ganz plastisch, obgleich das künstlerische Problem ein malerisches ist. Am Ende: die badenden Männer: die Figuren ganz flüchtig gesehen. Von der Form ist nichts mehr geblieben, die Figuren ganz einbezogen in den Zusammenhang des lichtdurchglühten Bildes. Nichts mehr von Vereinzelung und nichts mehr von detaillierendem Studium, nichts von Statuarischem, von Haltung — alles ist momentanes, in Eins gesehenes Bild. Alles Feste ist unfaßbar, flüchtig geworden. Nur ein Flirren und Vibrieren ist übrig geblieben. Die zerstörende Macht von Luft und Licht hat gesiegt. Ihren Siegeszug in der Kunst Rembrandts hat Hamann in der ganzen Folge seiner Radierungen nachgewiesen.

Die 139 Abbildungen, von denen zwei in Lichtdruck gegeben sind, dienen zunächst als Anschauungsmaterial für die Erörterungen im Text. Es kann niemand auf den Gedanken kommen, daß sie die Originale ersetzen sollen, das können nicht einmal die Reproduktionen der teuersten Rembrandtwerke. Sie geben aber, in Originalgröße wiedergegeben, auf gutem Papier gedruckt, mehr als man für einen so billigen Preis zu erhalten pflegt, sodaß das Buch auch nach dieser Seite allen gerechten Forderungen mehr als genügt.

In drei Sonderkapiteln behandelt Hamann das Rembrandtsche Porträt, die Rembrandtsche Landschaft und Rembrandt als Erzähler. Der Geist von Rembrandts

Porträtkunst, das Genie seiner physiognomischen Hellsichtigkeit, die Tiefe seines psychologischen Scharfblicks offenbaren sich in seinen Porträtradierungen noch mehr als in seinen Porträtgemälden, obgleich diese als Malereien von unvergleichlicher Schönheit sind. Die drei Entwickelungsstufen äußern sich auf diesem Sondergebiet so, daß Rembrandt zunächst mehr »Naturforscher« als Psycholog ist, d. h. er tastet das Äußere ab, sieht die Menschen von außen an, studiert auch Geberden und Mienenspiel, ohne zum psychologischen Kern vorzudringen. Er versteht aber schon meisterhaft zu charakterisieren; freilich wird durch die peinliche Wiedergabe jedes Details alles zu sehr festgelegt. Hamann verweist auf die höchst momentanen und flüchtigen Bildnisse der späteren Zeit. Da ist alles sprühender Geist, Temperament und Beweglichkeit. In der zweiten Periode wird die Person in ein Milieu, einen Raum gesetzt. Und dieser Raum bekommt eine eigene Stimmung, während die Person einen genrehaften Zug des Momentanen erhält. Schließlich wird die Person Staffage; alles liegt in der Stimmung des lichtdurchfluteten Raumes, von dem die Person verschluckt wird. Damit kommt der metaphysische Zug in die Darstellung. Das Milieu des Porträts hat nicht die Bedeutung von Akzessorien, von Stilleben, es ist »mitschwingender Lebensodem«. (Vgl. die Kapitel Raum und Licht.) In der reifen Periode endlich ist alle Intensität des künstlerischen Willens auf die Stellen konzentriert, in denen sich das innere Leben einer Person am stärksten ausdrückt, auf Augen und Mund. Das Neue, Höhere ist, daß Rembrandt jetzt von innen heraus die Personen versteht und die Züge danach auswählt. Hier gibt er keine äußere Charakteristik durch Gesten, sondern wirklich Innerliches, kein momentanes Leben, sondern Nerv, inneres Leben, das unter der ruhigen Oberfläche pulsiert. Hier erscheint Rembrandt als der bewunderungswürdige Psycholog, der mit dem völligen Durchleben eines Charakterkopfes aus der Tiefe seines eigenen Geistes spendet. Rembrandt glückt es besser, einfaches, unreflektiertes Lebensgefühl auszudrücken, als die Verfeinerung intellektueller Kultur. Ihm gelingen mehr die derben breiten, vollsaftigen Naturen mit starkem Lebensdrang. Hat doch Rembrandt selbst gleich seinem größten Geistesverwandten Shakespeare etwas Derbes, Brutales in seinem Wesen, ein Stück animalischer Urkraft. An ausgezeichnet gewählten Beispielen verschiedener Wiedergaben eines Menschen, z. B. des Kartenspielers und des Mannes mit der Halskette, nicht zuletzt an Rembrandts zahlreichen Selbstbildnissen erläutert Hamann die jeweilige künstlerische Absicht, ob Rembrandt die physiognomisch-psychologische oder die malerische Erscheinung in Licht und Ton im Auge hatte. Besonders ergiebig ist in diesem und dem nächsten Kapitel die Darlegung der Rembrandtschen Kunstmittel. Man kann wohl sagen, daß die Kunstmittel keines Künstlers so reich sind wie die Rembrandts; dieser Reichtum ist überschwenglich. Hamanns sprachlicher Ausdruck zur Charakterisierung dieser Fülle ist außerordentlich beweglich, nuancenreich und oft wunderbar treffend. Und doch wäre im ganzen weniger mehr gewesen; die Sensibilität seiner Sprache verdunkelt zuweilen die Klarheit des Ausdrucks, und viele Wiederholungen und Weitschweifigkeiten hätten vermieden werden können, wenn der Verfasser ruhigen Gemüts einige Sprachschnitzel unter den Tisch hätte fallen lassen.

Wie ausgezeichnet Hamann sein Material zu gruppieren weiß, nicht nach äußeren Gesichtspunkten, sondern nach künstlerischen, die eine völlige Durchdringung der Probleme ermöglichen, läßt sich am besten in dem Kapitel »Rembrandt als Erzähler« erkennen. Da behandelt er das Thema der Zurückgezogenheit, das in sich Beschlossensein in drei Variationen, dem Einsiedler, den Schilderungen häuslicher Umgrenzungen und dem Leiden des genialen, von der Welt verkannten Menschen. Eine andere Themenreihe geht von der Zahl der dargestellten Personen aus: Das

Monologische (der Beter), das Zwiegespräch, ein Trio, die Volksversammlung. In der Frühperiode ist in Rembrandt der Regisseur tätig; da ist viel Gestelltes, Theatermäßiges wie in der Oper, erst später wird er der Poet, der die Szenen vor seinem geistigen Auge vorbeiziehen sieht und innerlich mit erlebt. Hier geht die Entwickelung von dem Auffallenden, Absonderlichen, Gesuchten, nach Originalität Haschenden zu den inneren Werten, zu der in sich beruhenden Beharrlichkeit, der Reife, der Einfachheit, zu der seelischen Läuterung und tiefsten Sympathie mit allem Lebendigen, mit allen Elenden und Enterbten, die das Schicksal gezeichnet hat. So wandelt sich auch die Geberdensprache in den drei Perioden, von der äußerlich gemachten, pathetischen zu der feinen, leisen, unmerklichen, seelenerfüllten. Diese Charakteristik der Gesten Rembrandts, in deren unerschöpflicher Mannigfaltigkeit und seelischer Innerlichkeit er alle Künstler übertrifft, gehört zum Besten in Hamanns Buch; hier ist es ein hoher und reiner Genuß, ihm zu folgen. Was er über die Ausdrucksfähigkeit der Hände und Augen der Rembrandtschen Figuren sagt, wie er die Geberdensprachen der drei Perioden gegeneinander abwägt, wie er die seelische Innerlichkeit dieser Geberden- und Mienensprache deutlich macht, das ist ein Enthüllen der innersten Wesenseigentümlichkeit Rembrandtscher Kunst. Hier ist auch der Platz einer richtigen Würdigung des parodistischen und burlesken Elements in Rembrandts Radierungen, das von vielen, die vom Klassizismus und der Renaissance herkommen, als peinlich und anstößig empfunden wird, besonders da es sich in Rembrandts religiösen Darstellungen stark vordrängt. Sie sehen nicht, wie Rembrandt, der hier einer ganz neuen Art Lebensgefühl Ausdruck gibt, gerade damit in tiefster Seele zu erschüttern vermag. Erschütterungen, die sich dem, der sie empfindet, unauslöschlich einprägen. »Das unsichtbare Fluidum seelisch-innerlicher Beziehungen: Dieses fühlen zu lassen, ist Rembrandt größter Meister. Niemand kommt ihm hier gleich. Das ist sein Reich.« Am üppigsten entfaltet Rembrandt dieses sein ureigenstes Genie in den beiden Blättern des sogenannten Hundertguldenblattes und von *la petite Tombe,* beides Darstellungen des predigenden Christus. Hier konnte Hamann auch seine Fähigkeit in der Analyse der Kunstmittel nach allen Seiten hin betätigen. Die technischen, seelischen, kompositionellen Elemente hat er gleich gründlich gewürdigt, die Fülle von Typen und Geberden, die Skala von Ausdrucksmöglichkeiten und Beziehungen, »das unsichtbare Fluidum seelisch-innerlicher Beziehungen«, den Reichtum in der Räumlichkeit, der Bewegung, den Darstellungsproblemen, wie den Verkürzungen, den Modellierungen.

Der Fachmann, der auf neue Forschungsresultate begierig zu diesem neuesten Rembrandtbuch greift, wird vielleicht enttäuscht sein und jeden gelehrten Apparat vermissen. Hamann verzichtet auf Erörterungen kunstwissenschaftlicher Art und gibt ausschließlich eine Ästhetik der Rembrandtschen Radierung. Und diese angewandte Ästhetik ist so ergiebig, sie gibt dem Kunstfreund so tiefe Einblicke in die reichste Kunstwelt, daß wir das Buch als eine wertvolle Bereicherung der Rembrandtliteratur bezeichnen müssen. Als willkommene Ergänzung zu Karl Neumanns Rembrandt wird es sich neben diesem behaupten können.

Leipzig. Paul Kühn.

Alfred Lichtwark, Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. 3 Bde. Berlin, Bruno Cassirer, 1905.

Die eine der drei mit einem Gesamttitel geschmückten Schriften führt die Sonderbezeichnung »Makartbouquet und Blumenstrauß«. Sie ist zuerst im Jahre 1892 erschienen und schildert einige künstlerische Zustände jener Zeit. Die teils beschaulich-humoristische teils freundlich-ironische Art, wie die in den achtziger Jahren

übliche Blumenbehandlung dargestellt wird, führt ebenso leicht wie sicher zu dem Ergebnis, daß ein guter Geschmack die Blumen nicht vergewaltigen darf. — Eine zweite Betrachtung ist der »Erziehung des Farbensinnes« gewidmet; sie wird jetzt zum dritten Male veröffentlicht. Das Farbengefühl der Deutschen, so meint Lichtwark, muß zu größerer Feinheit und Selbständigkeit entwickelt werden: schon Rücksicht auf die Zukunft unserer Industrie zwingt uns dazu. Während die Mädchen durch Handarbeiten und Toiletteninteressen von früh ab auf die Farbe hingewiesen werden, kümmern sich die Knaben fast gar nicht darum, und die Männer schämen sich, ihrer etwa vorhandenen Farbenfreude Ausdruck zu geben. Die Besserung müsse damit beginnen, daß in den Zeichenunterricht das Malen mit Wasserfarben eingeführt werde; alsdann sollten die Kinder auf die koloristischen Werte an Vögeln, Insekten und Blumen hingewiesen werden. »Erst wenn am Tier, an der Blume und an dem Material der naturhistorischen und ethnographischen Museen das Auge erzogen ist, sollte es sich dem Studium der Farbe in den Galerien und den Gewerbemuseen hingeben.« (S. 39.) Die richtig ausgeübte dilettantische Betätigung bildet schließlich den Höhepunkt der Selbsterziehung. — Im dritten Bändchen (»Palastfenster und Flügeltür«) sind allerlei Aufsätze über Außen- und Innenarchitektur gesammelt. Von dem reichen Inhalt erwähne ich wiederum nur das Grundsätzliche. Der Verfasser zeigt an überzeugenden, leider aus der Wirklichkeit stammenden Beispielen, welches Unheil der Götzendienst der Fassade anrichtet. Ein guter Bau wird nicht der Fassade wegen, sondern aus seiner Zweckbestimmung heraus gestaltet, daher kann er eigentlich nur unter Mitarbeit des Auftraggebers vollkommen gelingen. Für die bürgerliche Architektur kommt es ferner wesentlich auf die Farbe an. Das Interesse des Laien sollte geweckt werden an der Beobachtung der alten heimischen Kunst, und zwar genauer: des schlichten Bauern- und Bürgerhauses seiner nächsten Heimat. Gestaltung und Beleuchtung des Innenraums haben den Ausschlag zu geben. Demgemäß ist vom Fenster auszugehen. Lichtwark befürwortet ein einziges breites Fenster mit hoher Fensterbank und ohne die gerafften Stoffgardinen. Unsere Zimmer haben nicht genug Wandfläche und benutzbare Ecken; aus törichter Nachahmung von Prunkräumen opfern wir die Behaglichkeit. In Bezug auf die Möbel sollten wir alle Vorurteile zu Gunsten eines der historischen Stile preisgeben und die Anpassungs- und Bewegungsfähigkeit obenan stellen.

Lichtwarks Vorträge und Aufsätze, im ganzen betrachtet, zeigen eine Einheit der Methode. Der Leser wird vom Nächstliegenden zum Allgemeineren geführt, fast mit derselben Kunst und Entschiedenheit wie bei Lessing, der das gleiche Verfahren geübt hat. Lichtwark deckt auf, was andere Schriftsteller für sich behalten, nämlich den örtlichen und zeitlichen Anreiz seiner Erörterungen; nur bleibt er auch gern dabei stehen. So wird denn gewissermaßen eine Gelegenheitswissenschaft getrieben. Manchmal wünscht man eine breitere Führung, ein volleres Ausladen, eine ernsthaftere Verknüpfung der Gedanken. Die spürbare Kühle und praktische Richtung der Darstellung hat den Vorzug, daß sie dicht an die Sache heranbringt, und zugleich den Nachteil, daß sie nicht so zündend wirkt wie man wohl hofft. Hinter der gut gepflegten Sprache fehlt die Erregtheit. Immerhin müssen wir dankbar sein, daß ein so klarer Verstand, eine so körnige Sachlichkeit in Kunstfragen mit Erfolg sich geltend gemacht hat.

Berlin. Max Dessoir.

Schriftenverzeichnis für 1905.

Zweite Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Horst, Karl, Plotins Ästhetik. Vorstudien zu einer Neuuntersuchung. I, VI, 138 S. 8⁰. Gotha, F. A. Perthes. 2,40 M.

Alt, Karl, Schillers und Otto Ludwigs ästhetische Grundsätze und Ludwigs Schillerkritik. Euphorion, Zeitschr. f. Literaturgeschichte XII, 3. S. 648—664.

Strich, Fritz, Franz Grillparzers Ästhetik. VIII, 238 S. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, hrsg. v. Prof. Dr. Franz Muncker. gr. 8⁰. Berlin, A. Duncker. Bd. XXIX. Subskr.-Preis 5,50 M.; Einzelpr. 6,60 M.)

Popper, Jos. (Lynkeus), Voltaire. Eine Charakteranalyse, in Verbindung mit Studien zur Ästhetik, Moral und Politik. VIII, 391 S. gr. 8⁰. Dresden, C. Reißner. 6 M.; geb. 7 M.

Volkelt, Johannes, System der Ästhetik. (2 Bände.) 1. Bd. XVII, 592 S. Lex. 8⁰. München, C. H. Becksche Verlagsh.

Schmarsow, Aug., Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt. X, 350 S. Lex. 8⁰. Leipzig, B. G. Teubner. 9 M.; geb. 10 M.

Münzer, Kurt, Die Kunst des Künstlers. Prolegomena zu einer prakt. Ästhetik. 112 S. mit 10 Tafeln. Lex. 8⁰. Dresden, G. Kühtmann. 5 M.; geb. in Leinw. 6,50 M.

Marshall, Henry Rutgers, The Relation of Aesthetics to Psychology and Philosophy. Philosophical Review XIV, S. 1—20.

Nordau, Max, Von Kunst und Künstlern. Leipzig, B. Elischer Nachf. 5 M.; geb. 6 M.

Fuchs, Georg, Alois Kolb-Magdeburg. Ein Beitrag zum Werden der neuen künstlerischen Kultur. Die Kunst VII, 1. (Oktober.) 1—10.

2. Prinzipien und Kategorien.

Nothnagel, A., Vernunft und Mode in der Kunst. IV, 236 S. gr. 8⁰. Leipzig, L. Fernau. 4 M.

Meyer, Theodor A., Schiller als tragischer Dichter. Zum Gedächtnis des 9. Mai 1805. Mit einem Bildnis Schillers von Karl Bauer. Neue Jahrbücher für d. klass. Altertum 8. Jahrg. I. Abt. (XV. Bd.), 4. Heft. S. 233—247.

3. Natur und Kunst.

Bölsche, Wilhelm, Weltblick. Gedanken zu Natur und Kunst. 3. Aufl. 360 S. gr. 8⁰. Carl Reißner, Dresden. Geh. 6 M.; geb. 7,50 M.

Vetterlein, Ernst, Heimatkunst. 31 S. mit 8 Abb. gr. 8⁰. Leipzig, B. Richter. 1,20 M.

Meyer, M. Wilhelm, Verborgene Schönheiten der Natur. Velhagen & Klasings Monatshefte XX, 3. (November.) 313—324.

Schlodtmann, Farbenwerte und Farbenwirkungen in Kunst und Natur. Deutsche Rundschau XXXI, 11. (August.) S. 203—218.

Kalkschmidt, Eugen, Die Großstadt, das Naturgefühl und die Landschaftskunst. Die Kunst VI, 11 und 12. S. 524 ff.

Gensel, Jul., Volksbildung und Lebensgenuß. Vortrag. 16 S. 8°. Leipzig, J. C. Hinrichs. 0,20 M.

Bürkner, Rich., Kunstpflege in Haus und Heimat. Mit 14 Abb. im Text. VI, 131 S. (Aus Natur und Geisteswelt. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. Bd. 77. 1 M.; geb. in Leinw. 1,25 M.)

Bogler, Wilh., Reform der Gartenkunst. Leipzig, Hachmeister u. Thal. 1,80 M.; geb. 2,80 M.

Zobel, Vikt., Über Gärten und Gartengestaltung. V, 86 S. kl. 8°. München, H. D. W. Callwey. kart. 1,20 M.

Fritsch, Gust., Die Gestalt des Menschen. Mit Benutzung der Werke von E. Harleß und C. Schmidt für Künstler und Anthropologen dargestellt. 2., wohlf. (Titel-) Aufl. VIII, 173 S. u. 287 Abb. in 25 Taf. 4°. Stuttgart, P. Neff. Geb. in Leinw. 7,50 M.

Hirth, Paul und Daelen, Ed., Die Schönheit der Frauen. Mit 280 Kunststudien v. Ed. Büchler, E. Schneider u. a. 20 Lieferungen. (1. Lfg. S. 1—16. 0,80 M.) Lex. 8°. Berlin, H. Schmidt.

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

Puffer, E. D., The Psychology of Beauty. Boston and New York, Houghton, Mifflin and Co. 8°. 286 S.

Landmann-Kalischer, Edith, Über den Erkenntniswert ästhetischer Urteile. Arch. f. d. ges. Psychol. V, 3 u. 4. S. 263—328.

Segal, J., Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des ästhetischen Genießens. Archiv für die gesamte Psychologie VI, S. 254—270.

Saxinger, Robert, Beiträge zur Lehre von der emotionalen Phantasie. Zeitschr. f. Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane XL, 3. S. 145—159.

Meinong, A., Über Urteilsgefühle: was sie sind und was sie nicht sind. Archiv für die gesamte Psychologie VI, 1. und 2. Heft, S. 22—58.

Gignoux, Victor, Le rôle du jugement dans les phénomènes affectifs. Revue philosophique XXX, 9. (September.) S. 233—259.

Kiesel, Arth., Die Welt des Sichtbaren. Eine Betrachtung über die Art und Weise unseres Sehens. 106 S. mit 9 Abb. 8°. Leipzig, R. Voigtländer.

Lobsien, Marx, Über das Gedächtnis für bildlich dargestellte Dinge in seiner Abhängigkeit von der Zwischenzeit. Beiträge zur Psychologie der Aussage. Zweite Folge, 2. Heft, S. 17—30.

Siebeck, H., Über musikalische Einfühlung. Zeitschr. f. Philos. u. philos. Kritik CXXVII, 1. S. 1—18.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Dahlke, Paul, Das Buch vom Genie. 167 S. 8°. Leipzig, M. Altmann. 2 M.; geb. 3 M.

Bjerre, Paul, Der geniale Wahnsinn. Studien zu Nietzsches Gedächtnis. Aus dem Schwedischen übersetzt. 119 S. 8°. Leipzig, C. G. Naumann.

Grieg, Edvard, Mein erster Erfolg. Velhagen u. Klasings Monatshefte XIX, 11. (Juli.) 531—540.

2. Anfänge der Kunst.

Knorr, Rob., Die verzierten Terra sigillata-Gefäße von Cannstatt und Köngen-Grinario. Stuttgart, W. Kohlhammer. 5 M.

Kerschensteiner, Georg, Die Entwickelung der zeichnerischen Begabung. Neue Ergebnisse auf Grund neuer Untersuchungen. Mit 800 Fig. in Schwarzdr. und 47 Fig. in Farbendr. XV, 508 S. Lex. 8°. München, C. Gerber. Geb. in Leinwand 12 M.

3. Tonkunst und Mimik.

Wolf, William, Musikästhetik in kurzer, gemeinfaßlicher Darstellung, mit zahlreichen Notenbeispielen. Bd. I und II. Stuttgart, Karl Grüninger (Klett u. Hartmann). 7,20 M.

Weweler, August, Die Eigenart der Tongedanken. Gedanken eines Komponisten über seine Kunst. Westermanns illustrierte Monatshefte. I, 2. (November.) S. 220—231.

Grunsky, Karl, Natur und Musik. Kunstwart XVIII, 19. (Erstes Juli-Heft 1905.) S. 334—338.

Abert, Herm., Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. VII, 274 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 8 M.

Goldschmidt, Viktor, Beiträge zur Harmonielehre. Annalen der Naturphilosophie IV, 4. (30. Aug.) S. 417—441.

Foote, Arth. und Spalding, Walt. R., Modern harmony in its theory and practice. VII, 254 S. 8°. Leipzig, A. P. Schmidt. Geb. in Leinw. 6 M.

Polak, A. J., Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien. Neue Beiträge zur Lehre von den Tonempfindungen. IV, 108 S. Lex. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 3,50 M.; geb. in Leinw. 4,50 M.

Weingartner, Felix, Über das Dirigieren. 3., vollständig umgearbeitete Aufl. 61 S. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1,50 M.; geb. in Leinw. 2,50 M.

Hagemann, Karl, Oper und Szene. Aufsätze zur Regie des musikal. Dramas. 316 S. 8°. Berlin, Schuster und Loeffler. 3 M.; geb. 4 M.

Ammon, D., Gesichtsausdruckskunde. Stuttgart, Schwabachersche Verlagsbuchhandlung. 1,80 M.

Bie, Oskar, Der Tanz als Kunstwerk. Mit 14 Vollbildern in Tonätzung. II, 56 S. (Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographien. Hrsg. v. Rich. Muther. kl. 8°. Berlin, Bard, Marquardt u. Co. Bd. 43. kart. 1,25 M.; geb. in Leinw. 1,50 M.; in Leder 2,50 M.)

Mießner, Wilh., Das Leben ein Spiel. Zur Reform der Schauspielkunst. VII, 103 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 2 M.

Stümcke, Heinrich, Die Frau als Schauspielerin. 114 S. mit 17 Taf. (Die Frau. Sammlung von Einzeldarstellungen, hrsg. v. Arth. Roeßler. kl. 8°. Leipzig, F. Rothbarth. Bd. V.)

Craig, E. Gordon, Die Kunst des Theaters. Übersetzt und eingeleitet von Maurice Magnus, mit einem Vorwort von Harry Graf Keßler. 37 S. mit 7 Taf. gr. 8°. Berlin, H. Seemann Nachf. 1,50 M.

Landsberg, Hans, Theaterpolitik. 2. Tausend. 45 S. (Moderne Zeitfragen, hrsg. v. Dr. Hans Landsberg. gr. 8°. Berlin, Pan-Verlag. Bd. 8. 1 M.)

Hagemann, Karl, Aufgaben des modernen Theaters. Kunstwart XVIII, 21. (Erstes August-Heft.) S. 451—457 und (Zweites August-Heft.) S. 508—515.

Doumic, René, Le suicide au théâtre. Revue des deux mondes XXX, 2. (15. Nov.) S. 444—455.

Kellen, Tony, Das Publikum und seine Kundgebungen im Theater. Bühne und Welt VII, 20. (Zweites Juli-Heft.) 851—856. 21. (Erstes August-Heft.) 906—910.

Kaulfuß-Diesch, Karl Herm., Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts. Illustriert. Leipzig, R. Voigtländer. 6 M.

4. Wortkunst.

Paul, Herm., Deutsche Metrik. 2. verb. u. verm. Auflage. (Aus »Pauls Grundriß der germanischen Philologie«.) III, 102 S. Lex. 8°. Straßburg, K. J. Trübner. 2,50 M.

Sievers, Eduard, Altgermanische Metrik. 2. verb. Auflage. Durchgesehen von Friedr. Kauffmann und Hugo Gering. (Aus »Pauls Grundriß der german. Philologie«.) III, 38 S. Lex. 8°. Straßburg, K. J. Trübner. 1 M.

Linde, Ernst, Moderne Lyrik in schulmäßiger Behandlung. Mit besonderer Berücksichtigung des Ästhetischen. Ausgeführte Lehrproben zum Gebrauch in niederen und höheren Schulen. XII, 227 S. 8°. Leipzig, F. Brandstetter. 2,50 M.; geb. in Leinw. 3 M.

Krauß, Rudolf, Der Vorname in der Dichtung. Die Gartenlaube Nr. 47, S. 886—888.

Meyer, Richard M., Lebenswahrheit dichterischer Gestalten. Neue Jahrbücher für d. klass. Altertum 8. Jahrg. I. Abt. (XV. Bd.), 1. Heft. S. 46—62.

Panzer, Friedr., Märchen, Sage und Dichtung. 56 S. kl. 8°. München, C. H. Beck. 1 M.

Kegel, Ernst, Die Verbreitung der mittelhochdeutschen erzählenden Literatur. Halle a. S., Max Niemeyer. 4,50 M.

Kropotkin, Pet., Ideale und Wirklichkeit in der russischen Literatur. Leipzig, Theod. Thomas. 9 M.; geb. 10,50 M.

Kesser, Hermann, Volkskunst und Drama in der Schweiz. Velhagen u. Klasings Monatshefte XIX, 12. (August.) S. 683—697.

Ankenbrand, Hans, Die Figur des Geistes im Drama der englischen Renaissance. Leipzig, A. Deichert. 2,60 M.

Bohatta, Hanns, Das javanische Drama (wajang). Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien XXXV. Bd. (der dritten Folge V. Bd.), 6. Heft.

Seeliger, Herm., Antike Tragödien im Gewande moderner Musik. Ästhetische und metrische Studien. 72 S. 8°. Progr. Leipzig. (Landeshut, P. Schultze.) 3 M.

5. Raumkunst.

von Sallwürk d. J., Edmund, Das Wesen des modernen Kunstgewerbes. Die Gartenlaube Nr. 37, S. 674/5.

Groß, Karl, Kunstindustrie und Kunsthandwerk. Kunstwart XVIII, 20. (Zweites Juli-Heft.) S. 404—407.

Hartmann, Karl Otto, Stilkunde. Mit 7 Vollbildern und 195 Textillustrationen. 3., erweiterte Aufl. Neudr. 256 S. (Sammlung Göschen. Neue Aufl. kl. 8°. Leipzig, G. J. Göschen. Bd. 80. geb. in Leinw. 0,80 M.)

Simmel, Georg, Der Henkel. Ein ästhetischer Versuch. Der Tag, 26. August 1905.

Forrer, R., Die Schwerter und Schwertknaufe der Sammlung Karl v. Schwerzenbach-Bregenz. Illustr. Leipzig, Karl W. Hiersemann. Geb. 100 M.

Anheisser, R., Ornament und Buchschmuck. Ideen. Dresden, Gerhard Kühtmann. In Mappe 16 M.

Götze, Alfr., Die hochdeutschen Drucker der Reformationszeit. XIII, 127 S. und 79 Bl. in Fksm. 8°. Straßburg, K. J. Trübner. 8,50 Mk.; geb. in Halbperg. 10 M.

6. Bildkunst.

Jolles, A., Zur Deutung des Begriffes Naturwahrheit in der bildenden Kunst. Ein Vortrag. 52 S. mit 13 Abb. auf 12 Taf. gr. 8°. Freiburg i. Br., C. Troemer. 3 M.

Dresdner Jahrbuch. Beiträge zur bildenden Kunst, hrsg. v. Karl Koetschau und Fortunat v. Schubert-Soldern. Mit 8 Lichtdruck-Taf. u. Textabb. 208 S. 4°. Dresden, W. Baensch. 1905. 12 M.

Strzygowski, Joseph, Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst. Mit 1 Taf. und 4 Abb. im Text. Neue Jahrbücher für d. klass. Altertum 8. Jahrg. I. Abt. (XV. Bd.), 1. Heft. S. 19—33.

Waser, Otto, Das hellenistische Reliefbild. Mit 4 Taf. Neue Jahrbücher für d. klass. Altertum 8. Jahrg. I. Abt. (XV. Bd.), 2. Heft. S. 113—131.

Stradonitz, Reinhard Kekulé von, Echelos und Basile, attisches Relief aus Rhodos in königlichen Museen. Illustriert. Berlin, Georg Reimer. 4 M.

Mackowsky, Hans, Die Medaille der Renaissance. Velhagen u. Klasings Monatshefte XIX, 12. (August.) 618—634.

Bosselt, Rud., Über die Kunst der Medaille. Mit 18 Abb. nach ausgeführten Arbeiten des Verf. 39 S. Lex. 8°. Darmstadt, Hauskunst-Verlag von J. Köstler. 1,50 M.

Watts, G. F., Was soll uns ein Bild sagen? Kunst und Künstler IV, 1. (Oktober.) 14—16.

Thode, Henry, Böcklin und Thoma. 8 Vorträge über neudeutsche Malerei. VII, 178 S. 8°. Heidelberg, C. Winter. Kart. 3 M.

Reinhart, Ernst, Von neuzeitlicher Malkunst. Die Zukunft XIV, 1. 7. Oktober 1905.

Klein, Rud., Die Sezession. 1. und 2. Tausend. 41 S. (Moderne Zeitfragen, hrsg. v. Dr. Hans Landsberg. gr. 8°. Berlin, Pan-Verlag. Bd. 9. 1 M.)

Osborn, Max, Porträtmalerei. Berlin, Gose & Tetzlaff. 0,50 M.

Feistel-Rohmeder, Bettina, Das Frauenbildnis in der venezianischen Renaissance. Leipzig, Friedrich Rothbarth. 1,50 M.; geb. 2,50 M.

Groner, Ant., Raffaels Disputà. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. 3,50 M.

Jessen, Jarno, Das Kind in der bildenden Kunst. Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte XLIX, 10. (Juli.) 473—489. 11. (August.) 639—651.

Fischel, Oskar, Der deutsche Wald in der Kunst. Velhagen u. Klasings Monatshefte XX, 2. (Oktober.) 153—166.

Raehlmann, Ed., Über die Technik der alten Meister der klassischen Zeit, beurteilt nach mikroskopischen Untersuchungen von Bruchstücken ihrer Gemälde. Vortrag. (Aus: Protokoll d. Kongr. z. Bekämpfg. der Farben- u. Malmaterialienfälschungen. München 1905.) 6 S. Lex. 8°. München, E. Reinhardt. 0,30 M.

Kautzsch, Rudolf, Die deutsche Illustration. (Aus Natur u. Geisteswelt. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. Bd. 44. 1 M.; geb. in Leinw. 1,25 M.)

Osborn, Max, Der Holzschnitt. Mit 16 Kunstbeilagen und 139 Textabb. V, 154 S. (Sammlung illustrierter Monographien, hrsg. v. Hanns v. Zobeltitz. Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen u. Klasing.) In Leinw. kart. 3 M.; Geschenkausg. geb. 4 M.

Wölfflin, Heinr., Die Kunst Albrecht Dürers. Illustr. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. 10 M.; geb. 12 M.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Keppler, Paul Wilh. v., Aus Kunst und Leben. VIII, 312 S. mit 100 Abb. und 6 Taf. gr. 8°. Freiburg i. Br., Herder. 5,40 M.; geb. in Leinw. 7 M.; in Halbfranz 8,40 M.

Röttger, Karl, Das Leben, die Kunst, das Kind. Beiträge zur modernen Pädagogik. Bremen, Niedersachsen-Verlag, Karl Schünemann. Brosch. 1,50 M.; geb. 2 M.

Klose, Bernh., Erziehung zur Schönheit. Magdeburg, R. Zacharias. 0,75 M.

Franke-Wortmann, J. H., Die Erziehung durch die Kunst und der nationale Gedanke. Göttingen, H. Peters. 2 M.

Lichtwark, Alfr., Der Deutsche der Zukunft. (Die Grundlagen der künstlerischen Bildung.) VIII, 243 S. 8°. Berlin, B. Cassirer. Kart. 5 M.

Pudor, Heinrich, Die neue Erziehung. Essays über die Erziehung zur Kunst und zum Leben. 339 S. Leipzig, Hermann Seemann Nachf. 5 M.

Fuchs, Karl, Künstler und Kritiker, oder Tonkunst und Kritik. Aus Anlaß der Frage: Wie ist über die Besuche der Künstler bei den Kritikern zu denken? 288 S. 8°. Breslau, Schlesische Verlagsanstalt von S. Schottlaender. Geh. 3 M.; geb. 4 M.

von der March, Ottokar Stauf, Zensur, Theater und Kritik. 165 S. 8°. Dresden, Diegmann. 2 M.

Tränckner, Vom Recht der Kunst auf die Schule. Pädagogische Blätter von Kehr, hrsg. v. Muthesius. 1905. Heft 3.

Hashagen, Fr., Nefanda. — Infanda. Der »moderne« Roman und die Volkserziehung. Ein Protest. III, 98 S. gr. 8°. Wismar, H. Bartholdi. 2,40 M.

Wolgast, Heinrich, Das Elend unserer Jugendliteratur. Ein Beitrag zur künstlerischen Erziehung der Jugend. 3. Aufl. (5. und 6. Tausend.) VII, 225 S. gr. 8°. Leipzig und Berlin, B. G. Teubner. 2,40 M.; geb. 3 M.

Lohrer, Jos., Vom modernen »Elend in der Jugendliteratur«. München, J. J. Lentnersche Buchh. 0,80 M.

Küffner, Karl, Die Musik in ihrer Bedeutung und Stellung an den Mittelschulen. Auf Grund seiner beiden Programmschriften bearbeitet und in Buchform herausgegeben. 160 S. gr. 8°. Berlin-Gr. Lichterfelde, Ch. F. Vieweg. 2 M.

Jaques-Dalcroze, Emil, Vorschläge zur Reform des musikalischen Schulunterrichtes, dem Solothurner Kongreß für Musikunterricht vom 1. Juli 1905 vorgelegt. Herausgegeben vom Verein Schweizerischer Tonkünstler. 77 S. 8°. Zürich, Gebr. Hug u. Co. 0,40 M.

Lindsay, A. D., Moral causation and artistic production. International Journal of Ethics XV, 4. (Juli.) S. 399—417.

Heymann, Rob., Das Theater im Dienste der Prostitution. Kulturgeschichtliche Skizze. 24 S. 8°. Reichenau, J. Wehner. 0,60 M.

Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Kritik der Kritik. Monatsschrift für Künstler und Kunstfreunde. Herausgeber: A. Halbert u. Leo Horwitz.

1. Jahrgang 1905/6. 12 Hefte. (1. Heft 72 S.) Lex. 8°. Breslau, Schlesische Verlagsanstalt von S. Schottlaender. Einzelne Hefte 0,30 M.

Die Schaubühne. Herausgeber: Siegfr. Jacobsohn.

1. Jahrgang September bis Dezember 1905. 17 Nummern. (Nr. 1 26 S.) 8°. Berlin, Verlag der »Schaubühne«. 2,50 M.

Das neue Drama. Literarisches Anzeigeblatt für dramatische Novitäten.

1. Jahrgang Oktober 1905 bis September 1906. 4 Hefte. (1. Heft.) Administration von »Das neue Drama«, Wien XIX, Schegargasse 1. 4 M.

Masken. Herausgegeben vom Schauspielhaus Düsseldorf. Oktober-Dezember 1905. 13 Nummern. (Nr. 1. 16 S. mit 1 Abb.) gr. 8°. Düsseldorf (Leipzig, Insel-Verlag). 3 M.

Musikalische Rundschau. Red.: Rud. Kastner.

1. Jahrgang September 1905 bis August 1906. 38 Nummern. (Nr. 1 14 S. mit 1 Bildnis.) Lex. 8°. München, Verlag der Musikal. Rundschau. Vierteljährl. 2 M.

Die Werkkunst. Zeitschrift des Vereins für deutsches Kunstgewerbe in Berlin.

1. Jahrgang Oktober 1905 bis September 1906. 24 Hefte. (1. Heft.) Berlin, Otto Salle. 10 M.; einzelne Hefte 0,50 M.

Der Säemann. Monatsschrift für pädagogische Reform. Herausgegeben von der Hamburger Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung. Schriftleitung Karl Götze.

1. Jahrgang 1905. Verlag von B. G. Teubner in Leipzig.

Führer zur Kunst. Herausgegeben von Dr. Herm. Popp.

1. Bd. Direktor Dr. Theodor Volbehr, Gibt es Kunstgesetze? Illustr. — 2. Bd. Dr. Eduard von Mayer, Die Seele Tizians. Illustr. — 3. Bd. Dr. Hans Semper, Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes. Illustr. — Eßlingen, Paul Neff Verlag. Je 1 M.

XIII.

Zum Problem der ästhetischen Erziehung.

Von

Karl Groos.

Ich spreche hier von der Erziehung der Nation zum ästhetischen Genießen. Damit ist die umfassendere Aufgabe der ästhetischen Erziehung bezeichnet. Denn die Anleitung zur Ausübung einer Kunst wird bei solchen, die nicht zum wirklichen Künstlertum berufen sind, also bei der großen Mehrheit der ästhetisch zu Bildenden, ihren gesichertsten Wert der Tatsache entnehmen, daß gerade sie besser als irgend eine andere Methode dazu dient, die Fähigkeit des Genießens zu bereichern und zu verfeinern. Im übrigen steht dem gewiß hochzuschätzenden Vergnügen des Dilettanten an der eigenen Produktion häufiger, als erwünscht ist, eine andersartige Gemütsverfassung auf seiten derer gegenüber, die Zeugen seiner Leistungen zu sein gezwungen sind.

Ich denke in erster Linie an das ästhetische Genießen des Erwachsenen. Der wissenschaftliche Unterricht wird zielbewußt beim Kinde einsetzen können und müssen. Aber die ästhetische Erziehung ist in vielen Punkten ihrer Ziele nicht sicher. Die Erzieher selbst müssen noch erzogen werden; sie müssen erst ihr eigenes ästhetisches Genießen ausbilden, ehe sie ästhetische Lehrer sein können. Nur was erlebt ist, kann Leben in andern wecken; die Fähigkeit der Erwachsenen, ästhetisch zu erleben, bedarf aber in Deutschland umsichtiger Pflege.

Das Problem der ästhetischen Bildung kann nur dann mit Aussicht auf praktischen Erfolg in Angriff genommen werden, wenn man sich zuvor durch Untersuchung der tatsächlich bestehenden Mannigfaltigkeit von Natur- und Kunstgenüssen eine sichere psychologische Grundlage geschaffen hat. Es genügt nicht, ohne weiteres durch philosophische Deduktionen festzustellen, welches Verhalten als das »wahrhaft« ästhetische zu gelten habe und zu fordern sei. Selbst wenn wir den Fall setzen, daß auf solche Weise das höchste Ziel ästhetischer Bildung eindeutig bestimmt sei, wird der Erzieher doch so lange im Körperlosen schweben, als er nicht Klarheit

darüber besitzt, wie die Menschen in Wirklichkeit genießend auf ästhetische Objekte reagieren; diese Wirklichkeit wird er vor allem einmal in ihrer ganzen Vielgestaltigkeit erfassen müssen, einerlei ob die Formen des Genießens, die er vorfindet, nach seiner Meinung als »eigentlich« ästhetische Freuden zu bezeichnen sind oder nicht. Nur so wird er die Beschaffenheit des seelischen Arbeitsfeldes genügend kennen lernen, das er der Kultur unterwerfen möchte.

Die Mannigfaltigkeit der Formen, die der Natur- und Kunstgenuß anzunehmen vermag, ist nun sicher sehr beträchtlich, ja geradezu verwirrend. In solchen Fällen greift man, um die Verwandlung des Chaos in einen Kosmos anzubahnen, gern zu einem Denkmittel, das für die ganze Geschichte der menschlichen Geistesentwickelung von einschneidendster Bedeutung ist, zu dem methodischen Mittel der Antithese, durch deren Macht das Verschiedenartige in Gegensätze auseinandertritt und so seine erste Gliederung erhält. Mit der Sonderung von Licht und Finsternis setzt die Weltschöpfung ein, und bei dem Eintritt in die Ewigkeit scheidet das Jüngste Gericht die Auferstehenden in Gute und Böse. Das ordnende Denken arbeitet manichäisch. Nicht sein Abschluß, aber sein Ausgang und erster Griff ist die Entgegensetzung. — Dieses Denkmittel für eine erste Orientierung über das Arbeitsfeld des ästhetischen Erziehers anzuwenden ist der Zweck meiner kurzen Bemerkungen. Die Antithese, der gerade hier das Amt einer vorläufigen Gliederung des Mannigfaltigen anheimfallen muß, ist leicht zu bestimmen. Es soll untersucht werden, wie sich der ästhetisch Ungebildete und der ästhetisch Hochgebildete in ihrem Verhalten unterscheiden. Um beides durch kürzere Ausdrücke zu bezeichnen, sage ich: der »Naive« und der »Kenner«[1]. Die Frage, auf welche Arten des Genießens die ästhetische Erziehung hinzuarbeiten habe, suche ich hier nicht durch tieferdringende philosophische Wertentscheidungen zu beantworten, sondern ich setze die Geltung zweier Forderungen einfach voraus: der allgemeinen, daß der Nation der ganze Umfang der Genüsse, die aus der Betrachtung der Kunst und der Natur geschöpft werden können, zu erschließen sei, und der spezielleren, wonach dasjenige ästhetische Verhalten, welches den Absichten des Künstlers am vollständigsten entspricht, erlernt werden müsse. Da der Künstler zugleich Kenner ist, könnte man aus der zweiten Forderung folgern, es sei ihm ausschließlich um die kennerhafte Würdigung seines Werkes zu tun und die Erziehung dürfe daher nur diese ins Auge fassen. Das trifft aber sicher nicht

---

[1]) Vgl. meine Ausführungen in der von Maurice Rousselot veranstalteten Umfrage über die künstlerische Erziehung (*La Plume*, 1903).

zu. Versteht man unter Gellerts »Narren« nicht den dummen Schwätzer, sondern den naiv Genießenden, der dem Kunstwerk als »reiner Tor« gegenübersteht, so ist dem Künstler auch an »des Narren Lob« etwas gelegen, nicht nur an dem Beifall des ästhetisch Gebildeten.

Sobald man den Versuch macht, den Gegensatz des Naiven und des Kenners psychologisch zu analysieren, stößt man auf eine beträchtliche Anzahl weiterer Antithesen; denn beide unterscheiden sich wegen der Mannigfaltigkeit ästhetischer Möglichkeiten nicht in einem Punkt, sondern in vielen Punkten. Da ich hier nicht die Absicht habe, diese Analyse allseitig durchzuführen, werde ich mich in der Hauptsache auf die bildende Kunst beschränken und dabei vier solcher Antithesen herausgreifen, unter denen die letzte wohl als die wichtigste angesehen werden muß.

1. Es hängt mit den biologischen Zwecken des Sehens zusammen, daß wir bei der optischen Wahrnehmung ein ganz besonderes Gewicht auf die räumliche Gestalt der Dinge legen. Vor allem das für die Erhaltung unseres Daseins so unentbehrliche Wiedererkennen der Gegenstände scheint seinen Stützpunkt mehr an der sichtbaren Form als an den Farben- und Helligkeitsunterschieden zu finden[1]). Schon das kleine Kind bringt der »Gestalt« ein überraschendes Interesse entgegen; sonst wäre es nicht so frühzeitig im stande, die Bedeutung von einfachen Umrißzeichnungen ohne Mühe zu erraten. Es ist geradezu auffallend, wie gleichgültig die Kleinen in Hinsicht auf die Buntheit der Bilder in ihren Büchern zu sein pflegen. Konrad Lange hat in seiner bekannten Untersuchung über die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend ausführlich hierüber gesprochen. — Und was von dem einzelnen Kinde gilt, scheint auch für die Anfänge der bildenden Kunst zuzutreffen. Sofern wir auf Grund übereinstimmender prähistorischer und ethnologischer Forschungsergebnisse Vermutungen über diese Anfänge wagen dürfen, hat die bildende Kunst überraschend früh mit der Darstellung der Natur durch die scharf beobachteten Umrisse der Körper begonnen. — Dem entspricht es nun, daß auch das Genießen des Naiven vorherrschend auf die Raumform der Dinge eingestellt ist. Wird doch die natürliche Disposition, die ihn dazu veranlaßt, noch außerdem durch seine ästhetische Erfahrung wesentlich unterstützt; denn von Jugend auf ist ihm

[1]) Eine exaktere Formulierung müßte, da im Grund auch die räumliche Form der Körper durch Farben- und Helligkeitsunterschiede bestimmt wird, etwa so lauten: wir legen ein besonderes Gewicht auf solche Farben- und Helligkeitsunterschiede, die uns dazu dienen, die Dinge oder ihre Teile von ihrer räumlichen Umgebung abzugrenzen und so (wohl mit Hilfe von Bewegungsreproduktionen) ihre »Gestalt« oder ihren »Umriß« zu konstruieren.

die bildende Kunst ganz überwiegend in Darstellungen entgegengetreten, in denen die Gestalt oder der Umriß durch die Technik besonders betont war. Eine solche Einstellung bedeutet aber bei der monarchischen Verfassung des aufmerksamen Bewußtseins, daß die anderen Eigentümlichkeiten des optisch Gebotenen ihrer vollen Wirkungskraft beraubt bleiben, solange der Betrachter nicht die Fähigkeit erwirbt, die gewohnte Auffassungsweise vorübergehend aufzugeben und eine andere an ihre Stelle treten zu lassen.

Wenn nun gewisse Maler, wie z. B. Rembrandt oder in anderer Weise die Impressionisten, eine Umwertung der Werte vollziehen, indem sie im Kunstwerk die regierenden Körperformen vom Throne stürzen und in Diener verwandeln, um die Herrschaft auf die Farben- und Helligkeitsunterschiede zu übertragen, so muten sie damit dem Bewußtsein des Betrachters eine innere Revolution zu, auf die der ästhetisch Ungeschulte nicht vorbereitet ist. Er ist gewohnt, die Vollkommenheit der Gestalt zu bewundern und kann sich nun mit Rembrandts oft unschönen Körpern nicht abfinden, weil er nicht sieht, daß hier die Form zur zweckmäßig gewählten Unterlage geworden ist, auf der sich eine andere Schönheit siegreich erhebt, jene Schönheit, die Rembrandt erzeugte, »als er malerische Größe und edle Würde im Judenviertel von Amsterdam entdeckte und nicht darüber jammerte, daß die Leute dort keine Griechen waren« (Whistler, »Zehnuhr-Vorlesung«). Er erwartet in der Landschaft oder im Straßenbild eine bestimmte Wiedergabe der Dinge und kann nicht verstehen, warum auf vielen modernen Gemälden alle Form zu verschwimmen und alles Feste sich aufzulösen droht. Der Kenner dagegen hat es gelernt, sich solchen Verschiebungen des Blickpunktes anzupassen; ihm ist dadurch eine neue Welt idealen Genießens erschlossen, in der die Formen nur das gefügige Instrument bilden, dem der Künstler ein wundervolles Spiel von Farben und Lichtern zu entlocken weiß [1]).

Hieraus ergibt sich von unseren Postulaten her eine wichtige Folgerung für die ästhetische Erziehung der Erwachsenen und der Kinder. Der Erzieher muß durch geeignete Belehrung allen empfänglichen Seelen die Fähigkeit der veränderten Einstellung verleihen. Dadurch wird der großen Mehrheit der Nation erst die Möglichkeit eröffnet, den Bestrebungen vieler bedeutender Künstler gerecht zu werden. Und wenn sich so mit der neuen Fertigkeit des Schauens ungeahnte Quellen des Genießens erschließen, so gilt diese Ausbreitung der Lustmöglichkeiten nicht nur der Kunst, sondern vielleicht in noch höherem

---

[1]) Daß für die Würdigung der modernen Musik ganz ähnliche Verschiebungen notwendig sind, kann hier nur nebenbei bemerkt werden.

Maße der Natur gegenüber. Denn wer es gelernt hat, die innere Revolution durchzuführen, die an Stelle gefärbter Formen geformte Farben setzt, der braucht, um Schönes in der Welt zu sehen, nicht nach den »berühmten Gegenden« zu reisen, die ja in der Regel durch starke Formenentfaltung wirken, sondern überall, wo er ins Freie hinaustritt, auch in dem formenärmsten Lande, wird ihn die Schönheit mit ihrem Zauber umfangen können.

2. Aber es gilt noch mancherlei neue Einstellungen zu erwerben. Einige Hauptfreuden des Naiven hängen mit dem *Wiedererkennen des Originals in der Kopie* zusammen. Ihnen entspricht ein Prinzip der künstlerischen Produktion, das als solches in seiner historischen Bedeutung anerkannt werden muß, wenn es auch sicher das äußerlichste unter den großen Motiven ist, welche die Kunst entstehen lassen: das *Prinzip der Nachahmung*. Die Freude an dem Nachahmungswerke ist in der Theorie schon von Aristoteles hervorgehoben worden. Sie hat in den Anfängen der Kunst vermutlich eine sehr bedeutende Rolle gespielt und war ursprünglich auf Gebiete ausgedehnt, denen sie jetzt fremder geworden ist, so auf den Tanz. Auch das Vergnügen des Kindes an seinem Bilderbuche steht im engsten Zusammenhang mit dem Wiedererkennen des Originals in der Kopie.

Die am niedrigsten stehende Ursache der hier in Betracht kommenden Lustgefühle ist in der Tätigkeit des *Wiedererkennens selbst* zu suchen. Das Wiedererkennen pflegt uns da Vergnügen zu bereiten, wo es erst eine gewisse Hemmung zu überwinden hat und daher den Sieg über eine Schwierigkeit bedeutet. Diese allgemeine Freude am Wiedererkennen ist jedoch im Bereiche der bildenden Kunst wohl nur für das Kind von einiger Bedeutung, das, wie Sigismund sagt, beim Betrachten von Bildern einen Genuß in der Lösung des hingezeichneten Rätsels findet. Die Erwachsenen zeigen gegenüber von Nachahmungswerken eine analoge Einstellung, soviel ich sehe, nur im Gebiete nachahmender Musik, wo die ästhetisch Ungebildeten gleichfalls durch das harmlose Spiel des Rätselratens auf ihre Kosten kommen. Weit wichtiger sind zwei weitere Verhaltungsweisen der Erwachsenen und Kinder, die beide an das Wiedererkennen des Originals in der Kopie anknüpfen, aber unter sich sehr verschieden sind. Der Naive tritt vor dem Werke der nachahmenden Kunst entweder in jene Form der »*bewußten Selbsttäuschung*« ein, die auf dem Scheine beruht, als ob die Kopie das Original selbst wäre (daß die Erzielung dieser Wirkung nach der Ansicht vieler Künstler und Kunstschriftsteller zu den Hauptzwecken der künstlerischen Produktion gehört, hat K. Lange in seinem Buch »Das Wesen der Kunst« nachgewiesen). Oder der ästhetisch Ungeschulte besteigt den

Richterstuhl und findet sein Hauptvergnügen an der kritischen Vergleichung der künstlerischen Wiedergabe mit der Wirklichkeit und an der Anerkennung des technischen Geschicks, mit dem der Maler oder Bildhauer diese Wirklichkeit spielend vorzutäuschen vermag. — Hier stoßen wir auf Genüsse, die für unsere normgebenden Ästhetiker gewöhnlich gar nicht in Betracht kommen, da sie nach ihrer Ansicht mit dem »eigentlich« ästhetischen Verhalten nichts gemein haben. Für die ästhetische Erziehung ist es aber von allergrößter Bedeutung, zu untersuchen, welche Einstellungen dem Kunstwerk gegenüber tatsächlich stattfinden — und an der Häufigkeit der eben skizzierten Einstellungen wird gewiß nicht gezweifelt werden können.

Aus dem Hinweis auf das Prinzip der Nachahmung geht schon hervor, daß wir es sowohl bei der »Kopie-Original-Illusion« als auch bei der kritischen Vergleichung zwischen Abbild und Wirklichkeit mit einer Auffassungsweise zu tun haben, die in erster Linie, obschon nicht ausschließlich, einer naturalistischen Kunstrichtung entgegenkommt. Solange daher diese Auffassungsarten in einseitiger Weise vorherrschen, wird der Betrachter leicht geneigt sein, auffallendere Abweichungen von der Realität als etwas Zweckwidriges, ja Unsinniges mit Spott oder Entrüstung abzulehnen, und zwar besonders da, wo es sich um Neues, Ungewohntes handelt. — Dem ästhetisch Gebildeten ist es dagegen bekannt, daß alle wirklich genialen Meister das Naturvorbild in freier Weise benützen, um daraus eine andere Welt aufzubauen, die das Wirkliche nicht abspiegeln und vortäuschen soll, sondern ihre eigene Formen- und Farbensprache besitzt. »Dem Maler sagen, die Natur so zu nehmen wie sie ist, heißt dem Klavierspieler sagen, er solle sich auf das Piano setzen« (Whistler). Es ist daher eine wichtige Aufgabe der ästhetischen Erziehung, die Erkenntnis zu verbreiten, daß man den meisten Kunstwerken unrecht tut und sich selbst um eine Fülle von Genüssen betrügt, solange man nicht gelernt hat, in dem, was der Meister bietet, eine neue und eigene Welt zu suchen. »Daß alle Kunst«, sagt L. Volkmann in seinem Vortrag über die Erziehung zum Sehen, »nicht Abschrift, sondern freie, selbstschöpferische Umwertung der Natur bedeutet, das zu erkennen ist die ... Aufgabe, die ein jeder sich stellen mag und die er selbsttätig zu lösen versuchen muß, will er in den Geist des Kunstwerkes eindringen.« Wenn es nur so weit käme, daß der junge Künstler, der sich die seiner Natur angemessene Sprache zu schaffen sucht, von dem Publikum an Stelle selbstgewissen Hohnes den redlichen Versuch erwarten dürfte, seine noch unbekannte Ausdrucksweise zu erlernen und zu erproben, so wäre schon viel gewonnen, viel für den Künstler und viel für seine Zeitgenossen.

3. Der Naive erfreut sich ebenso wie der Kenner an der Formenschönheit des Dargestellten, aber er tut es auf andere Weise. Zwei Unterschiede möchte ich hier hervorheben. Der Naive hat erstens die Gewohnheit, in der bewegten Wirklichkeit die Einzelform aus ihrer oft zufälligen und wechselnden Umgebung herauszuheben und rein für sich zu betrachten. Aber es kommt noch ein zweites hinzu. Von dem Naiven wird die besondere »Ansicht«, die uns die Einzelgestalt von diesem oder jenem Standpunkte aus, in dieser oder jener Haltung und Bewegung bietet, in der Regel nicht als solche beachtet, weil sie eben gleichfalls wechselnd und zufällig ist. Er hat vielmehr die Fähigkeit erworben, sich aus vielen »Ansichten« eine sozusagen »rundherumgehende« Vorstellung von dem zu bilden, was das Einzelding im Sinne des naiven Realismus an sich und dauernd ist, eine Vorstellung, die aus Anschauungen entstanden, aber als Ganzes doch nicht mehr anschaulich ist. Für den außerästhetischen Gebrauch ist es von größter Wichtigkeit, über diese Fähigkeiten zu verfügen; denn nur so gelingt die für das Leben so nötige Ablösung bestimmter, sich relativ gleichbleibender Körperdinge aus der sich verändernden Umgebung und aus dem Wechsel der »zufälligen Ansichten« der Dinge selbst. Aber auch hier macht sich die monarchische Verfassung des Bewußtseins geltend, ohne deren Würdigung weder Ästhetik noch ästhetische Erziehung möglich ist: das ästhetische Genießen der Formenschönheit ist bei dem Naiven viel zu sehr auf die isolierte Einzelgestalt und ihre dauernden, von den zufälligen Ansichten unabhängigen Eigenschaften konzentriert, als daß er dem Kunstwerk gegenüber die Einstellung finden könnte, die dessen Eigenart gerecht zu werden vermag. Er stellt mit Vergnügen fest, wie reizend die jungen Mädchen von Vautier und Defregger sind, aber sie gefallen ihm fast in derselben Weise, wie wenn sie in Wirklichkeit vor ihm ständen. Er wundert sich darüber, daß Raffael so viele Madonnen malen mochte — sie sind ja sehr hübsch, aber auf die Dauer findet er die Wiederholung doch ein wenig langweilig! — und er sieht nicht, daß es sich dabei immer wieder um andere Probleme und andere Lösungen handelt. Hier erhebt sich abermals die Forderung nach neuen Einstellungen.

Zunächst muß der ästhetisch Ungeschulte darauf achten lernen, daß es im Kunstwerk nicht auf jene unanschauliche Schönheit ankommt, die im Sinne des naiven Realismus dem Körper »an sich« eigen ist. Für den Pferdekenner, der nur als solcher urteilt, bleibt ein edles Pferd das schöne Tier, das es eben einmal »ist«, ganz unabhängig von der Haltung, die es einnimmt, von der Bewegung, die es ausführt, und von dem Standpunkt, von dem es betrachtet wird. Der Künstler dagegen ist stets insofern ein Impressionist, als es ihm gerade um diese

zufälligen Ansichten zu tun ist, aus denen er solche auswählt, die für seine komplizierten Zwecke wertvoll sind. Daher muß der Naive schon vor der Darstellung des Einzelkörpers umlernen. Nicht darauf kommt es bei einer antiken Statue oder bei den Sklaven Michel Angelos in der Sixtinischen Kapelle (die sich für eine solche Unterweisung besonders eignen) in erster Linie an, ob dieser Arm oder jener Fuß »an und für sich« hübsch geformt ist, sondern hier ist aus dem Material der schönen Glieder eine künstlerische Gesamtansicht aufgeführt worden, deren Harmonie eine neue und höhere Schönheit bedeutet.

Und so wenig die Betrachtung des ästhetisch Gebildeten das Objekt von der »Ansicht« ablöst, die es bietet, so wenig gleichgültig ist ihr die Umgebung des Gegenstandes. In dem Werke des Malers ist die Schönheit der einzelnen Figur fast niemals Selbstzweck, sondern es handelt sich in der Regel um ihr Verhältnis zu einem größeren Ganzen, in dem sie nur dienendes Glied ist und dessen Gesetzen sie sich unterwerfen muß. Der wirklich Naive hat keine Ahnung von den hundertfältigen Beziehungen, die auf dem Bilde zwischen Gegenständen hinüber- und herüberlaufen, welche in der Realität nicht das Geringste miteinander zu tun haben. Nicht nur die Glieder der einzelnen Gestalt werden von dem Künstler zu seinem harmonischen Formengebäude verwendet, sondern er zwingt mit souveräner Gewalt die Linien eines Armes, eines Dachbalkens, eines Zweiges, einer Wolke zu einem harmonischen Spiel und Gegenspiel zusammen, in dem sich uns eine anschauliche Einheit des Mannigfaltigen darbietet, die in der Natur nicht anzutreffen ist. Auch der Naive wird, wenn er ästhetisch veranlagt ist, in seinem Genusse die Wirkung dieser schöpferischen Tätigkeit verspüren, ohne die Quellen zu kennen, denen sie entspringt. Aber der Genuß des Wissenden ist reicher und wird den Absichten des Künstlers leichter zu folgen vermögen.

4. Die letzte Antithese, die hier besprochen werden soll, ist wohl die wichtigste von allen. Sie kann mit altbekannten, aber wissenschaftlich nicht genügenden Ausdrücken so bezeichnet werden: der Naive genießt vorwiegend den Inhalt des Dargestellten (»stoffliches« Interesse), der Kenner die Form. Auch die erzieherische Forderung, die sich an diesen Gegensatz knüpft, könnten wir kurz dahin zusammenfassen, daß der Naive den Genuß der Form zu erlernen habe, aber darüber den des Inhalts nicht verlieren dürfe. Die Bezeichnungen Inhalt und Form reichen jedoch für das, was ich erörtern möchte, nicht aus, weil sie zu vieldeutig sind, und weil es überdies weder einen Inhalt ohne Form noch eine Form ohne Inhalt gibt. Soll das Tatsächliche, was ich hier meine, auf möglichst einfache Weise angegeben werden, so wird man richtiger sagen, es handle sich darum,

daß dasselbe äußere Wahrnehmungsbild verschiedene geistige Inhalte besitzen könne — *»meaning«* nennt es Münsterberg in seinen *»Principles of Art Education«* (1905) — und daß von diesen Inhalten beim Naiven die eine, beim Kenner die andere Art vorherrsche.

Ich möchte das an einem Beispiel veranschaulichen, das nicht der Kunst angehört. Der Buchstabe s sei uns dreimal gegeben, einmal als das in deutscher Schrift geschriebene kleine ſ, einmal als schön geschwungenes großes S in lateinischer Druckschrift und einmal als ein beliebig verziertes s, das grün auf goldenem Grunde steht. — In allen drei Fällen hat das optische Wahrnehmungsbild die übereinstimmende Bedeutung, daß es auf ein in der Sprache verwendetes akustisches Erlebnis hinweist, nämlich auf ein zischendes Geräusch. Außerdem haben aber die drei s noch einen weiteren geistigen Inhalt, in dem sie nicht übereinstimmen, nämlich das innere Leben, das ihre Gestalt und Färbung mit Kräften, Strebungen und Stimmungen zu erfüllen scheint: im ersten Falle ein etwas schwächlich anmutendes und ein bißchen langweiliges Sich-dehnen, im zweiten die elastische Kraft der sich aufrichtenden Schlange, im dritten — wenn wir hier von dem besonderen Charakter der Raumform absehen — ein Eigenleben der Farben, das seine besondere Stimmung besitzt.

Eine ganz entsprechende Mehrheit geistiger Inhalte knüpft sich nun auch an das optisch Wahrgenommene in der bildenden Kunst. Nehmen wir etwa den »sterbenden Gallier«, ein Beispiel, an das ich mich aus einem Gespräche mit Vernon Lee erinnere. Die Marmormasse, die wir wahrnehmen, »bedeutet« einmal, daß hier ein schwer verwundeter gallischer Krieger mit dem Tode ringt; noch sucht er sich, den Schmerz verbeißend, gegen das Hinsinken zu wehren, aber bald werden seine Kräfte versagen, so daß er zusammenbricht. Das ist die traurige »Geschichte«, die uns der Stein erzählt. Man nennt es wohl das »Literarische« oder »Novellistische« daran und meint damit alles das, was man als eine dem Bild entsprechende, durch das Bild dargestellte wirkliche Begebenheit »erzählen« kann. Man braucht sich nur an die Abschnitte »zu unseren Bildern« in den illustrierten Familienblättern, aber auch an unzählige Schilderungen in kunsthistorischen Werken zu erinnern, um zu wissen, was mit dieser ersten Art des geistigen Inhaltes gemeint ist. — Aber dieselbe sinnliche Wahrnehmung hat noch andere geistige Inhalte. Der Künstler hat hier aus den Gliedern eines menschlichen Körpers durch Auswahl der Haltungen eine Art von Gebäude aufgeführt, dessen Raumformen auf Grund der Einfühlung ein eigenes Leben besitzen. Da sehen wir z. B. auf der einen Seite ein langsames Ansteigen von Energien, das

bis zu einem Höhepunkt hinaufleitet; dann senkt es sich auf der anderen Seite steil hinab, und dieses Aufundab bildet zusammen einen wundervollen Rhythmus, ein sich widerstreitendes und doch die Wage haltendes System lebendiger Kräfte, wie wir es nicht unähnlich an dem pathetischen Umriß des Berges Pilatus mitempfinden, wenn wir ihn etwa vom Axenstein aus betrachten.

Und nicht nur die Raumform, auch die Farben und Helligkeitsunterschiede haben ihr eigenes Leben, das mit der »Geschichte«, die das Kunstwerk erzählt, nicht identisch ist. Wenn in einer Abendlandschaft eine Hütte steht, aus der der Rauch des Herdfeuers emporsteigt, so berichtet uns der Rauch die anheimelnde Geschichte von der Heimkehr des müden Landmanns zum traulichen Mahle. Aber das Grau der Rauchwolke hat noch eine andere ästhetische Lebensaufgabe, indem es mit dem dunklen Grün der Wälder und dem Braun der Hütte und dem Reflex des Himmels im Bache einen harmonischen Gesang anstimmt, aus dem die Seele der Farben zu uns redet.

Diesen so verschiedenen Inhalten entsprechen ebenso verschiedene Einstellungen des Naiven und des Kenners. Wenn Whistler dem zwischen Künstler und Publikum vermittelnden Kunstschriftsteller vorwirft, daß er »das vollständigste Mißverstehen in Bezug auf den Zweck des Bildes« hervorbringe, indem er als Schriftsteller das Gemälde von der Leinwand aufs Papier übersetze und es »wie eine Novelle, eine Geschichte oder eine Anekdote« behandle, so ist dem hinzuzufügen, daß eine solche Auffassung dem Naiven nicht erst künstlich beigebracht werden muß, sondern daß sie von vornherein sein natürliches Verhalten bildet. Die Einstellung auf das Literarische ergibt sich für den ästhetisch Ungeschulten, der sich sowieso an der früher besprochenen Kopie-Original-Illusion erfreut, ganz von selbst. Für ihn ist das Kunstwerk, wie Whistler es in Hinsicht auf den Kunstschriftsteller bezeichnet, »mehr oder weniger eine Hieroglyphe oder die Verbildlichung einer Geschichte«.

Wenn es demzufolge eine Aufgabe der ästhetischen Erziehung bildet, den Naiven von dem Genuß des »Novellistischen« zu dem Genuß des in Farben und Formen enthaltenen »eigenen Lebens« hinüberzuleiten, so ist das ganz sicher nicht so zu verstehen, als ob der literarische Inhalt für den Kenner gleich Null sei. Man trifft in unseren Zeitungen sehr häufig Besprechungen an, die diesen Eindruck erwecken; denn die Verspottung des Novellistischen in der bildenden Kunst ist Mode geworden. In Wirklichkeit handelt es sich auch hier wieder nur um eine Verschiebung des Schwerpunktes. Wie der Naive die Wirkung der Linienführungen und Farbenstimmungen ohne Kenntnis ihrer Herkunft doch als ein eigentümliches Wohlbehagen verspüren

kann, über das er sich weiter keine Rechenschaft gibt, so ist umgekehrt für den Genuß des Kenners der literarische Inhalt durchaus nicht wirkungslos. Er hört nur auf, zu dominieren. Es handelt sich um eine Verschiebung oder Umstülpung, um einen Unterschied, wie er — um ein drastisches Beispiel zu gebrauchen — zwischen dem Hunde und dem Menschen bestehen mag: für uns ist ein Stück Braten ein sichtbares Ding, das »auch« einen bestimmten Geruch hat, für den Hund ist es wahrscheinlich ein Geruchskomplex, der »auch« gewisse optische Eigenschaften besitzt. Was dienend zurücktritt, ist darum noch nicht außer Wirkung gesetzt. Es ist etwas anderes, wenn uns die Kunst im Ornament gefällige Linienbeziehungen bietet, die ein »eigenes Formenleben«, aber keine Geschichte haben, oder wenn ebenso gefällige Beziehungen von menschlichen Gliedern gebildet werden, die auch »literarisch« etwas bedeuten. Wäre dieser Unterschied nicht vorhanden, so hätten viele Künstler, die theoretisch alles Literarische im Bilde verachten, keinen Grund, über das Ornament hinauszugehen.

Dieses Ergebnis führt uns noch einen Schritt weiter. Unsere drei Buchstaben lehren uns mehr, als sie bisher geleistet haben; sie zeigen uns, daß zwischen den beiden Arten von »Inhalten« ganz verschiedene Verhältnisse obwalten können. Der zischende Laut, dessen Zeichen das geschriebene oder gedruckte s ist, hängt mit seiner akustischen Energie in dem ersten Falle *(ſ)* an einer Form, deren eigenes Leben uns ziemlich gleichgültig läßt; dieser »lange Schlackel« interessiert uns nicht. Das wird bei dem Werke eines Malers niemals vorkommen; denn sonst würde seine Kunst tatsächlich zu einer Bilderschrift herabsinken. — Das grüne s auf goldenem Grunde zeigt uns ein wohlgefälliges Leben der Formen und Farben, das aber mit der Bedeutung des s, einen Zischlaut zu repräsentieren, keinen inneren Zusammenhang aufweist. Ein solches Verhältnis treffen wir recht häufig in der bildenden Kunst an. Das Bild hat seine »novellistische« Bedeutung — und wenn wir den Ausdruck in dem weiten Sinne gebrauchen, den wir ihm gaben, fehlt diese bei keiner Darstellung, die über bloßes Ornament hinausgeht —; das Bild besitzt außerdem ein uns wohlgefälliges Leben von Kräften, Strebungen, Stimmungen, die in seinen Formen und Farben zu wirken scheinen: aber diese beiden geistigen Inhalte stehen in keiner inneren Beziehung zueinander. So hat die Blendung Simsons von Rembrandt ihre novellistische Bedeutung in der entsetzlichen Geschichte, die uns das Bild mit derbem Realismus erzählt. Dasselbe Bild besitzt ein wunderbares Farbenleben, dem wir aber nur in sehr erzwungener Weise einen Zusammenhang mit dem, was das Bild erzählt, andichten könnten. Es ist einleuchtend, daß in

solchen Fällen wegen der monarchischen Einrichtung des Bewußtseins der eine geistige Inhalt recht stark zurückgedrängt werden muß, wenn der andere herrschend hervortreten soll.

Nun bleibt uns noch das gedruckte lateinische S. Hier könnte ein sensitiver Mensch eine gewisse innere Übereinstimmung zwischen dem Zischlaut, dessen Zeichen der Buchstabe ist, und der sich schlangenähnlich aufbäumenden Form des Druckbildes bemerken. Nun, eben diese innere Übereinstimmung der verschiedenen an die Wahrnehmung geknüpften geistigen Inhalte zeichnet als ein Merkmal des »Klassischen« die höchsten Leistungen der bildenden Kunst aus. Und nicht nur diese: am greifbarsten tritt sie vielleicht bei der Vokalmusik hervor. Man sehe sich z. B. die unübertreffliche musikalische Charakterisierung an, die Schubert den drei Göttern Bacchus, Amor und Phoebus in Schillers »Dithyrambe« gegeben hat[1]). Eine Melodie von selbständiger Schönheit läuft in gesetzmäßigem Zusammenhang durch die drei Schillerschen Verse hindurch, und man kann sie für sich als vollkommene Tonbewegung genießen. Aber gleichzeitig stimmen diese Bewegungen mit dem Sinn der die Götter bezeichnenden Eigenschaftswörter »lustig«, »lächelnd« und »herrlich« in einer Weise zusammen, wie sie eben nur dem Genius gelingen kann. Ähnlich ist es in der bildenden Kunst. So erzählt uns der Moses des Michel Angelo die Geschichte von dem aufsteigenden, aber noch nicht ausbrechenden Zorngewitter in der Brust des großen Führers, der ergrimmt den Abfall seines Volkes von Gott erblickt. Und damit stimmt zugleich das eigene architektonische Leben der Glieder wunderbar überein: ein gewaltiges Aufsteigen von übermenschlichen furchterregenden Kräften, die aber dadurch noch gebunden sind, daß der Unterkörper durch das Vortreten des mächtigen Knies nach rechts drängt, während sich die Energien von der Brust an mit wachsender Gewalt nach links wenden, eine Drehung, die in der genialen Biegung der »Hörner« auf dem Haupte gipfelt[2]).

Durch den zweiten und den dritten Fall, die für das Kunstwerk allein in Betracht kommen, wird die schon vorhin gekennzeichnete Aufgabe der ästhetischen Erziehung noch deutlicher. Der Naive muß die neue Einstellung hinzulernen, bei der das Novellistische der »Begebenheit« nur noch eine Unterströmung im Bewußtsein bildet,

---

[1]) Kaum daß ich Bacchus, den lustigen, habe,
Kommt auch schon Amor, der lächelnde Knabe,
Phoebus, der herrliche, findet sich ein.

[2]) »*What real art demands,*« sagt Münsterberg, »*is that higher stage in which the special expression of the content and the special choice of lines and colors require each other to fulfil the conditions of complete unity.*«

auf der sich das eigene Leben der Formen und Farben beherrschend erhebt [1]). Sein Gewinn ist unermeßlich. Denn hier werden ihm nicht nur neue Sphären idealen Genießens aufgetan, sondern was er findet, entspricht durch die vollständige Umwälzung der Interessen besonders gut jener Sehnsucht nach einer Erlösung aus dem vorwärtshastenden Drang des Ernstlebens, die den modernen Menschen erfüllt. Und noch ein weiterer Vorteil: er lernt eine Lust kennen, die sich nur sehr wenig abstumpft, während das Novellistische in der bildenden Kunst seine Wirkung oft außerordentlich leicht verliert. Wer eine Wiedergabe der Kreuzabnahme von Rubens täglich in seinem Wohnzimmer vor sich sieht, den packt das Traurige der Begebenheit nicht mehr im Innersten; aber der Reiz der ineinanderspielenden und sich im Gleichgewicht haltenden Linien scheint ewig frisch zu bleiben.

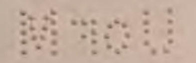
Und nun kehre ich zum Schluß noch einmal zu der Bemerkung zurück, daß der Künstler sicher nicht ausschließlich diejenigen Wirkungen zu erzielen beabsichtigt, die sich uns vom Standpunkt des Kenners ergaben. Unsere Antithese war überhaupt nur ein methodisches Mittel zur Orientierung über einen Teil der mannigfaltigen Genüsse, die das Kunstwerk oder auch die Natur auszulösen vermag. Sowenig sich die Menschheit reinlich in zwei Lager von Guten und Bösen scheidet, so wenig kann unsere Zweiteilung als eine vollständig befriedigende Gruppierung gelten. Antithesen sind dazu da, um durch Vermittlungen oder andere Einheitsmittel überwunden zu werden. Aber das bleibt doch an unserem Gegensatze bestehen, daß es naivere Einstellungen gibt, wie sie auch beim ästhetisch Ungebildeten anzutreffen sind, und andere, die meistens erhebliche Schulung voraussetzen, weil sie nur durch eine nicht unschwierige Verschiebung des natürlichen Blickpunktes erreicht werden können. Und auch das weitere ist unbestreitbar, daß es unter den Kennern viele gibt, die jene naiven Einstellungen überhaupt nicht gelten lassen, sondern verächtlich auf sie herabsehen. Ein *solcher* Kenner ist ebenso arm wie der Naive. Der ästhetische Zögling soll hinzulernen, aber er soll darum das, was er schon besitzt, nicht einfach über Bord werfen. Es darf sich nicht um einen Eintausch der neuen Auffassungsweisen gegen die alten handeln, sondern um die erworbene *Anpassungsfähigkeit* für alle möglichen Einstellungen, wenn die Erziehung die beiden Forderungen erfüllen soll, von denen wir ausgegangen sind.

[1]) Es hängt sicher mit dem in dem Künstler selbst vorhandenen Bedürfnis nach dieser Einstellung zusammen, daß in der großen Kunst das »Stoffliche« entweder in altbekannten Inhalten (Mythus, heilige Geschichte) oder in typischen Geschehnissen besteht. Dadurch wird die Wirkung der »Begebenheit« von vornherein niedergehalten, zur tragenden Unterlage gemacht.



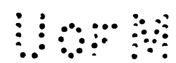
Es ist nicht meine Absicht, dies hier für die vier Gegensätze genauer auszuführen, die ich herausgegriffen habe. Ich muß mich vielmehr auf ganz kurze Andeutungen beschränken, möchte aber hervorheben, daß es sich dabei um Erkenntnisse handelt, die gegenüber gewissen Einseitigkeiten der neueren Kunstkritik erst allmählich wieder zu wirken beginnen. — Es ist erstens ein Fehler, die impressionistische Auflösung der Welt in Farbenkomplexe als das einzig berechtigte Streben der Malerei anzusehen. Denn das Herausheben oder besser Erzeugen der gestaltgebenden Linien bleibt trotzdem ein köstliches und unverlierbares Vorrecht der bildenden Kunst, gerade wie in der Musik die moderne Freude an dem Farbenglanz der Instrumentierung das Bedürfnis nach einer Herrschaft der Melodie wohl ergänzen, aber nicht ersetzen kann. — Es wäre zweitens verkehrt, wenn man die Freude an der bewußten Selbsttäuschung, als ob das Dargestellte Wirklichkeit wäre, einfach verwerfen wollte. Es gibt Grade dieser Illusionsfähigkeit. Solange sie in ihrer ganzen naiven Stärke hervortritt, läßt sie sich freilich schwer aus der Herrschaft verdrängen, so daß die von uns geforderte Anpassungsfähigkeit für alle möglichen Einstellungen nicht gut erworben werden kann. Aber derjenige Kenner, den die Kritik um allen »Glauben« gebracht hat, kann auch nicht das Ideal der ästhetischen Bildung verkörpern. Wenn irgendwo, so gilt es in der Kunst, etwas von der Kindheit ins reife Alter hinüberzuretten. — Es wäre ein dritter Irrtum, wenn man das Vergnügen an der schönen Einzelform, das uns doch schließlich nur die Kunst ganz rein und ungestört verschaffen kann, als ästhetisch minderwertig völlig zu unterdrücken suchte. Wer über die Verzückten spottet, von denen die lieblichen Köpfe Peruginos angeschwärmt werden, der hat gewiß recht, sofern die Leute nur diese naive Einstellung kennen. Aber er sollte nicht übersehen, welch köstliches Geschenk der Maler den Jahrhunderten bot, als er jene dunklen Augen mit der eigentümlichen Schwellung des Lides fand und malte, deren sanfter Blick ein empfängliches Herz bewegen muß.

Was endlich die Geringschätzung des naiven Miterlebens der dargestellten »Begebenheit« betrifft, so stoßen wir da auf ein schon vorhin erwähntes Hauptproblem der modernen Kunstkritik, die so vielfach den falschen Kennerstandpunkt gänzlicher Verwerfung eingenommen hat. Aus einer berechtigten Reaktion gegen das Unverständnis vorausgegangener Zeiten ist eine ungerechte Einseitigkeit geworden. Der Umschwung beginnt schon einzutreten. Man erkennt, daß in die Verwerfung der schwächlichen Anekdotenmalerei von künstlerisch wenig befähigten Männern, deren Erzeugnisse uns Jahrzehnte lang überschwemmt haben, nicht auch die kindliche Lust am Fabulieren hinein-



gezogen werden darf, die uns in der älteren deutschen Kunst oder bei einem Albert Welti so gemütvoll und in der italienischen Frührenaissance so anmutig entgegentritt. Und man wird auch einsehen, daß selbst die Meister der höchsten Formkunst zugleich als Schilderer von Begebenheiten genossen sein wollen, wenn man ihnen ganz gerecht werden soll. Wer weiß, welchen Betrachter der Sixtinischen Madonna Raffael vorziehen würde, den Kenner, der mit dem feinen Verständnis eines Brunn den wundervoll verschlungenen Beziehungen der Raumkomposition nachspürt, um darüber alles andere zu vergessen, oder den Naiven, der von alledem nichts weiß (obwohl es auch ihn frei und wohlig atmen macht), während seine ganze Seele die Offenbarung einer himmlischen Erscheinung erlebt? Oder was sollen wir zu dem Musikverständigen sagen, der wieder einmal den zweiten Akt des Fidelio hört und über der Würdigung der rein formalen Meisterschaft die naive Einstellung nicht mehr finden kann, die von dem erhabenen Schauspiel der Treue im Innersten erschüttert wird? Hat er wirklich mehr gewonnen als er verloren hat? Ich glaube fast, er hat mehr verloren. Darum wird unsere Forderung aufrecht erhalten werden müssen, »daß der Naive den Genuß der Form zu erlernen habe, aber darüber den des Inhalts nicht verlieren dürfe«.

Und noch eine letzte Bemerkung zu dieser Frage. Die Kunst bildet ein Glied in dem gewaltigen Organismus, den wir das Bewußtsein der Kulturmenschheit nennen. Wenn die Kunst den lebendigen Zusammenhang mit den anderen Kulturrichtungen bewahren will, so muß sie sich irgendwie auf sie beziehen. Das kann sie, soviel ich sehe, nur dadurch, daß sie sich in ihrer Weise der großen »Stoffe« bemächtigt, mit denen es der um Erkenntnis, um sittliche, um religiöse Güter ringende Menschengeist zu tun hat. Für den extrem und isoliert »artistischen« Standpunkt mag es gleichgültig sein, ob der Stoff des Malers ein Stilleben ist oder das höchste religiöse Ideal seiner Zeit in sich einschließt. Wer die Kunst als Kulturfaktor in das Gesamtleben des weiterstrebenden Menschentums einreiht, wird so nicht urteilen können. Und ein Künstler, der zugleich ein großer Mensch ist, wird es ebensowenig vermögen, sondern es wird ihn drängen, in *seiner* Sprache von dem zu reden, was die Zeit in der Tiefe bewegt. Wenn dem so ist, dann wird es auch für den ästhetisch Genießenden gelten, daß ihm die Wirkung des Stofflichen über der Schätzung der Form nicht verloren gehen darf; denn nur so kann die Kunst ihre höchste Kulturmission an ihm erfüllen.



XIV.

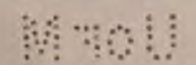
Individualismus und Ästhetik.

Von

Richard Hamann.

Unter den vielen Bedeutungen des Wortes »Individualismus« gilt als spezifisch modern und als Errungenschaft des 19. Jahrhunderts eine Theorie, die die Menschen nicht mehr ansieht auf ihr Gut und Böse, ihr Nützlich oder Unnütz, sondern von dem Menschen verlangt, daß er anders sei als die Mitmenschen, etwas Besonderes und Unvergleichbares, ein Individuum. Nicht mehr entscheiden über Wert oder Unwert eines Menschen seine praktischen Beziehungen zu anderen Menschen oder deren Gesamtheit, der Gesellschaft und politischen Gemeinschaft, nicht mehr die besonders wichtige Stelle, die er in einem Arbeitsverbande einnimmt, oder die spezifische Leistung für einen wertvollen Zweck. Wenn er nur für sich etwas ist, alle seine Züge und Lebensäußerungen unter sich ein einheitliches Gebilde geben, ein zusammenhängendes Bild, in dem alle Teile zusammenstimmen und ein Wesen ausmachen, das gerade durch seine Beziehungslosigkeit zu anderen, seine Unvergleichbarkeit mit anderen seine Abgeschlossenheit erhält, durch seine Besonderheit auffällt und sich heraushebt als Individualität. Man schätzt den Menschen nicht nach dem, was er wirkt, sondern was er ist. Die ethische Wertung weicht der ästhetischen.

Die Analogie mit dem Kunstwerk springt ins Auge. Auch hier die erste Forderung, ein Individuum darzustellen, etwas Einheitliches und Abgeschlossenes. Alle Teile müssen so zusammenhängen, aufeinander hinweisen, daß der Charakter absoluter Notwendigkeit, eines Nichtandersseinkönnen sich aufdrängt. Man muß die Empfindung haben, daß eine Änderung oder das Weglassen eines Teiles das Ganze zerstören würde. Und jedes Kunstwerk muß originell sein, noch nicht dagewesen, muß sich deutlich von allem anderen abheben als ein neues, für sich bestehendes, in seiner Einheit und Ganzheit durch kein anderes bedingtes Wesen. Es darf nicht als eine Abart, eine Variation eines schon Bestehenden gelten, will es als Kunstwerk gewürdigt



werden. Alle Kopien, alle Wiederholungen machen aus dem einen Kunstwerk nicht ein zweites, es bleibt immer nur dies oder jenes bestimmte eine Werk.

Es ist wichtig zu begreifen, daß dieser Individualismus des Andersseins eine ästhetische Forderung ist, aufgebracht, um ästhetischen Ansprüchen eines Geistes zu genügen, der die Welt nur anschauen will, der sein Glück findet in den intuitiven Prozessen des Trennens und Verbindens, wodurch unserem Bewußtsein Dinge, Gestalten, Gebilde, Individua werden. Es ist ein Kombinieren von den verschiedensten Vorstellungselementen, des Auges, Ohres, der tastenden Hand, des Geruchs zu einem sich im Raum bewegenden, in seinem Zusammenhang von anderen deutlich unterschiedenen Wesen, das beim Wiederauftauchen gewisser Teile seines Zusammenhangs doch als dies oder jenes bestimmte Wesen wiedererkannt wird. Jeder weiß, daß in diesem Reiz der bloßen Auffassung eines noch nicht vorher Gesehenen eine starke Spannung der Aufmerksamkeit enthalten ist, und daß ein Gefühl der Tätigkeit sich einstellen kann, das unter schwierigen Momenten bis zur Anstrengung sich steigert. Diese Aktivität läßt aber nach, je öfter sich der gleiche Auffassungsprozeß wiederholt, je bekannter das Objekt wird. Bei mehreren Exemplaren der gleichen Erscheinung tritt nur einmal der eigentliche Genuß dieses Neuerlebens ein, im zweiten Fall wird schon bloß wiedererkannt. Der Reiz der Neuheit, der die größte Rolle bei allem ästhetischen Genießen spielt, entwertet jede Erscheinung, die eine andere nur wiederholt, gegenüber dem Original, das allein etwas Besonderes, Individuelles ist. An die Menschen die Forderung des Individualismus stellen, drückt den Wunsch aus, die größte Mannigfaltigkeit und Fülle der Erscheinungen zu haben, um für die ästhetischen Bedürfnisse des reinen Betrachtens, Erfassens der Dinge möglichst viele und unerschöpfliche Reize zu finden.

Es setzt dies ein völliges Außerhalbstehen, ein Nichtverflochtensein mit Dingen und Menschen voraus, wo man gemächlich dem Weltgeschehen zusieht, Zeit und Ruhe hat und sich mit nichts einläßt, was dieses Schauen stören könnte. Es ist der reinste Zuschauerstandpunkt, etwa der des römischen Publikums, das, von den Bestien in der Arena durch sichere Schranken getrennt, vor unliebsamer Berührung gesichert ist. Die höchste Interesselosigkeit, wie sie dem Kunstwerk gegenüber verlangt wird, auch hier. Kein praktisches Bedürfnis verlangt, daß Dinge oder Menschen so oder nicht so seien, man wartet ab und sieht zu; nur neu, nur interessant müssen sie sein. Der *status aestheticus* in höchster Potenz, eine Ansicht jenseits von Gut und Böse. Im praktischen, handelnden Leben, wo zu bestimmten Zwecken bestimmte Leistungen gefordert werden, kann der Wert einer Persön-

lichkeit gerade darin bestehen, daß sie für eine andere einzutreten vermag. Die Unersetzlichkeit birgt fast immer Tragik in sich.

Sehen wir zu, wo dieser Individualismus zu Hause ist, so werden wir überall auf dieses Losgelöstsein von der Welt oder eine spezifisch ästhetische Naturanlage treffen. Man pflegt Goethe als Apostel dieses Individualismus zu nennen, und wohl mit Recht: Goethe, der als Künstler von vornherein der Welt mit ästhetischem Auge gegenüberstand, der seinen eigenen Erlebnissen und Verhältnissen so ästhetisch betrachtend und bildend gegenübertreten konnte, daß er über ihre Nachwirkungen hinwegkam, Goethe, der die größten Weltereignisse ruhig, man möchte sagen interesselos in seiner Nähe geschehen ließ, versenkt in Betrachtung menschlicher Schädelformen, Goethe, der wie selten einer an jeder Erscheinung Anteil nehmen konnte, der — wie in der Zueignung seiner Gedichte — sich bei jedem Schritte der neuen Blume freut und andächtig einem jeden Wesen zuschaut, wie es sich von innen heraus nach seiner Natur entfaltet und zum Individuum entwickelt.

Mit Goethe sind wir schon in der Nähe der Romantik, der großen Enttäuschung vom Leben, vom unbefriedigten Willen, der vor lauter Hindernissen und Ängsten sich zurückzieht und seine Hoffnungen ins Jenseits wirft. Die Romantik hatte kein ethisches, praktisches Verhältnis zur Welt, zu diesen Dingen, und ihr Wille konnte sich mit ihr nur abfinden, wenn er sich zurücknahm, nichts mehr von ihr wollte, resignierte; denn das war die Ruhe, der Frieden. Die Erlösung der Romantik heißt: Schopenhauer und die Welt als Vorstellung; der einzig mögliche Standpunkt für sie: die Ästhetik, das interesselose Zuschauen.

Aus der romantischen Schule stammt denn auch die Kunstbetrachtung, die darauf verzichtete, vom Kunstwerk zu fordern und zu wollen wie die idealistische Ästhetik, sich vielmehr begnügte, ein Kunstprodukt in seiner Eigentümlichkeit aus historischen und psychologischen Bedingungen zu verstehen. Wilhelm Schlegel ist hier als verdienstvoll zu nennen. An die Stelle des Schönen trat das Charakteristische. Es erprobte sich diese neue Schätzung zuerst an Werken der Vergangenheit, trat als Literaturgeschichte auf; war doch vergangenen Zeiten gegenüber jene Distanz, jene Interesselosigkeit und Ferne von dem zeitgenössischen Weltgeschehen um so viel leichter zu gewinnen, wie etwa ein im Kunstwerk, Roman oder Drama geschilderter Vorgang diesen Zustand vor den meisten wirklichen Lebensereignissen voraus hat. So ist der ganze, mit der romantischen Schule zusammenhängende Historismus des 19. Jahrhunderts eine Folge dieses ästhetischen Triebes, eine ästhetische Betrachtung vergangener Zeiten und Menschen, Freude

am Erfassen und Verstehen der Vorzeit und fremder Nationen und der Verzicht, nach gegenwärtigen Normen und Idealen Vergangenes oder Fremdes zu messen und zu werten, ein sogenanntes wissenschaftliches, in Wahrheit ästhetisches Interesse, ein Interesse an dem reinen Sein der Dinge, ihrem Jenseits von Gut und Böse, unter dem Namen Objektivität zur Tugend erhoben.

Hieraus entsprang dann eine Methode der Kunstkritik, speziell der literarischen Kritik, in der jene ästhetische Neigung nach dem Eigenartigen wahre Orgien feierte. Auch hier sei Wilhelm Schlegel genannt. Nicht mehr das Werk allein ist das Besondere, das man genießt, sondern aus dem Werk wird die Persönlichkeit des Künstlers herausdestilliert. Der Kritiker verzichtet von vornherein darauf, Kritik zu geben, begnügt sich damit, durch das Kunstwerk hindurch in der Erfassung eigenartiger Charaktere zugleich künstlerisch gestaltend und ästhetisch genießend tätig zu sein. Das Kunstwerk rückt dadurch in die zweite Linie, wird *document humain*, sinkt herab mit seinen Geschwistern, den Werken desselben Verfassers, zu einem Konglomerat von Elementen, Teilen, in die erst der Kritiker durch seine Charakteristik das geistige Band hineinbringt und so ein neues Ganzes dem Publikum darbietet, die originelle Person des Künstlers. Dessen Bedeutung, sein tiefes, Interesse und Bewunderung oder Mitleid erweckendes Schicksal vermag dann leicht auch die nichts bedeutenden Werke, die minderwertigen Produkte zu rechtfertigen. Denn das ist das Verhängnis, daß sich die schlechtesten Werke zu dieser Prozedur genau so hergeben, wie die besten. Ja hier findet der Individualismus als Anspruch an die Menschen erst sein rechtes Feld, weil hier, im Lebenswerk, der *Oeuvre* eines Künstlers, oft allein das Material vorhanden ist, eine Individualität vollständig und in sich geschlossen zu konstruieren. Georg Brandes, der in diesem Streben, »aus dem Studium der Kunstwerke der Vergangenheit heraus sich eine Vorstellung von dem intimeren Wesen ihrer Urheber zu bilden«, durchaus ein Nachfolger der Romantik ist, zu deren Überwindung er sonst viel getan, verschmäht es nicht, in besonderer Schätzung dieser Methode, die Bestätigung solcher literarischen Diagnose seitens eines seiner Opfer — es handelt sich um Jeane Marni — öffentlich zu quittieren. Und Richard Muther liest aus einem Dutzend gemalter Werke einen ganzen Lebensroman heraus, indem er Dichtung für Wahrheit ausgibt. Damit hört die Kritik auf, Führerin und Erzieherin des Geschmackes zu sein, weil die Kunstrichter selbst Künstler sein wollen, selbst schaffen und schaffend genießen wollen, anstatt zu urteilen.

Theoretisch formuliert ist dieser Individualismus des Andersseins von Schleiermacher, dem Philosophen der Romantik, dem Freund der

Schlegels und dem ebenso begeisterten wie kritiklosen Anbeter Novalisscher Poesie. Ein Mann, in künstlerischen Dingen ohne Instinkte, deshalb ohne feste Wertmaßstäbe, ohne bestimmte Forderungen. Seinen ästhetischen Standpunkt, das Genügen am bloßen Schauen, am Wechsel und der Buntheit der Erscheinungen, hat er deutlich in der Art bekundet, wie er dem Gottesbegriff alle ethisch persönlichen Kräfte entzieht und eine gefühlvolle Betrachtung des Universums dafür einsetzt. Religion wird ihm zur Ästhetik bis zu gewissen Grenzen, wo der evangelische Pfarrer für den ästhetisch empfindenden Weltgeistlichen, dem selbst Goethe wohlwollte, wieder einsprang. Bei Schleiermacher tritt dann auch dieser Individualismus als Richtschnur für eigenes Handeln, als Lebensmaxime auf, weil in einer ästhetisch so hoch gespannten Zeit und einer nur künstlerisch tätigen und künstlerisch interessierten Umgebung die ausgesprochene Impotenz in künstlerischen Dingen die Achtung vor sich nur bewahren konnte, wenn sie die eigene Person als Kunstwerk ansah oder dazu zu formen sich bemühte.

Spricht man heute von Individualismus, so denkt man zuerst an Nietzsche und ist versucht, ihn in einem Atem mit Schleiermacher zu nennen. Freilich mußte sich für den Philosophen, der der Welt aus der Vogelperspektive zugeschaut, unberührt von dem Treiben da unten und da draußen, ein Weltbild ergeben, das die Spuren dieses Zuschauerstandpunktes an sich trägt, ein ästhetisch gefärbtes Fernbild. Eine Bestimmung des Übermenschen legt Zeugnis ab dafür, daß er nämlich nur s e i n soll, und daß seine Ausnahmestellung nicht gerechtfertigt wird durch eigenes oder fremdes Glück, seine Ausnahmetugenden nicht zu Tugenden werden durch den Nutzen, den sie ihm selbst oder der Menschheit bringen. Dies deckt sich ungefähr mit der Interesselosigkeit, die als Eigentümlichkeit des ästhetischen Verhaltens gegenüber Kunstwerken hingestellt ist. Allein der unmittelbare, nicht abzuleitende Reflex, mit dem das Bild in die Seele tritt, ist ästhetisch. Der Übermensch soll nur sein, dasein, alles Dasein aber ist Gegebensein in einem Bewußtsein, und so soll das bloße Geschautwerden, das Erlebtwerden, das bloße Mitdabeiseindürfen das Glücksgefühl wachrufen, das im Übermenschen das Ziel der Menschheit sehen läßt.

Die durch den Übermenschen symbolisierte Höherentwicklung der Menschheit, des Hinaufpflanzens, könnte als Vehikel für das Bedürfnis nach neuen Eindrücken aufgefaßt werden, dieselbe Bedeutung haben, wie der durch jenen Individualismus verbürgte Wechsel der Eindrücke, und dafür sorgen, daß das augenblicklich Reizvolle nicht durch die Gewohnheit abgestumpft wird. Nietzsche selbst spricht davon. »Die Verkleinerung und A u s g l e i c h u n g des europäischen

Menschen birgt unsere größte Gefahr; denn dieser Anblick macht müde.« Die Ausnahmestellung, das Höher des Übermenschen, seine Einzigkeit bedingt zugleich ein absolutes Anders als alle.

Aber alles dies ist doch nur der Rahmen, in dem das Bild der Menschheit erscheint. So sehr der Übermensch als Kunstwerk gedacht ist, für das die vielen, allzuvielen zu arbeiten, ja zu leiden haben, glücklich, einen Augenblick an der Herrlichkeit dieses Anblicks sich stärken zu können, seinen Wert empfängt dieses Kunstwerk nicht durch den Reiz der Besonderheit und Neuheit, sondern durch Qualitäten, die die Menschheit seit Jahrtausenden im Kampf ums Dasein und im Kampf um den Machtvorrang als die höchsten schätzen gelernt hat. Nietzsches Entwicklung beruht darauf, aus dem Ästhetikerstandpunkt herauszukommen, von dem aus »das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt« ist, der Welt unmittelbar ins Auge zu sehen, von ihr zu fordern, zu werten und umzuwerten, ein um so heißeres Bemühen, als ihn das Schicksal unfreiwillig an den Rand der Weltbühne, in die Zuschauersitze gedrängt hatte. Was den Übermenschen auszeichnet, sind alles Eigenschaften, die in den Beziehungen der Menschen untereinander, im Verkehr, im Wollen und Handeln zur Geltung kommen, aktive Tugenden, Mannhaftigkeit, Tapferkeit, Großmut, die schenkende Güte einer reichen Seele, Vornehmheit, Eigenschaften, die Nietzsches eigene Natur als ihr Lebenselement energisch forderte oder seine Erfahrungen in Verhältnissen zu anderen Personen als die wertvollsten erprobt hatten. Nicht mehr ein neugieriges, dabei interesseloses Zuschauen, sondern das leidenschaftliche Ringen, mitzuentscheiden, mitzubilden und zu formen, und, wo die Tat versagt war, durch die Gewalt, die das temperamentvolle Wort über Seelen hat. Würde man Nietzsche vor die Alternative stellen, es sollte jeder Mensch ein Individuum, etwas Besonderes sein, oder, damit der Übermensch würde, alle anderen sich gleichen, ich zweifle nicht, daß er letzteres gewählt hätte. Zeigt doch seine Forderung von Standesunterschieden, ja von einer breiten Sklavenschicht, wie sehr er die Egalisierung ganzer Gruppen, die Unterdrückung der Selbständigkeit aller einzelnen zu Gunsten der Höherentwicklung der Menschen selbst verlangte.

So wenig wie Nietzsche hat Stirner mit diesem ästhetischen Individualismus gemein. Stirner war Beamter und bekundete seine Unabhängigkeit von aller Gesellschaft, von den anderen, dem Einzigen Gegenüberstehenden durch ein Buch, ein Produkt der Einsamkeit, der schlaflosen Stunden. Es ist der nervös gewordene Unabhängigkeitsdrang, ein böses Gewissen über die Inkonsequenzen und Nachgiebigkeiten, daß man so oft etwas tut, was andere wollen, während

sich der eigene Wille dagegen stemmt. Ein Alpdruck von Pflichten und Rücksichten. Diese ständige Selbstkritik und innere Widerhaarigkeit bei äußerem Sichfügen gibt dem Buch Stirners den leidenschaftlichen, fliehenden Stil. Er geht nicht aus von der Schätzung der Individualität überhaupt, von dem Reiz, den die Persönlichkeit ästhetisch ausübt; sein Ausgangspunkt ist das eigenste Ich. Und doch paßt das Schlagwort Egoismus mit dem großen Gefolge von Verwerfungen und Verurteilungen auf Stirner so wenig wie auf Nietzsche. Nicht das »liebe deinen Nächsten«, nicht Liebe zu Gott, Vaterland, Familie sind es, was Stirner von sich weist. Nicht das Lieben ist ihm fatal, sondern das Liebensollen. Überall, wo ein Tun geboten ist, wo es als Wille von anderen auftritt, wie in jeder Pflicht und Moral, da stutzt Stirner, und es bäumt sich etwas innerlich in ihm auf. Daß er nur tun will, was er selbst allein gewollt, schließt nicht aus, daß er der gütigste Mensch von der Welt sei. Ein Altruismus aus Neigung: ja, aus Pflicht: niemals. Nur führt dies Prinzip leicht dahin, daß man vieles nicht mehr will aus dem einzigen Grunde, weil andere es vorher von einem verlangt haben, daß man seine eigene Natur verleugnet aus dem Grundsatze, nur seiner Natur zu folgen. Der Argwohn einer unsicheren Persönlichkeit gegen alle Beeinflussung vergiftet das eigenste Wollen. Fragt man sich nach der Lektüre des Stirnerschen Buches, was bleibt also übrig, was soll man tun, so steht man vor einem Nichts, weil ja alles Sollen abgelehnt ist. Und dieser Stirner sollte Rücksicht nehmen auf die Begehrlichkeit anderer und ihnen durch seine Originalität einen ästhetischen Genuß bereiten wollen? Gerade weil diese Forderung des Andersseins eine Forderung vom Standpunkt der anderen ist, eine Rücksicht, mußte Stirner sie schroff ablehnen. Ob ein Mensch dem anderen aufs Haar gleicht oder keiner dem anderen, würde ihn nicht kümmern, solange man es nicht auch von ihm verlangte. Die Stirnersche Maxime ist die Moral der Boheme, die sich gehen läßt und auf jeden augenblicklichen Impuls reagieren möchte, ohne zu fragen, was die Welt dazu sagt, die deshalb außerhalb der Gesellschaft steht, ein Leben abseits führt, unbekümmert um fremdes Urteil, und je nach der Feinfühligkeit ihrer Vertreter sich in einer moralischen Dickhäutigkeit zeigt oder einer inneren, verbissenen Reaktion, einer Theorie des Eigenen.

Ganz im Gegensatz zu Stirners Absicht, die auch Individualismus getauft ist, ist der Individualismus des Andersseins als Vorsatz, als Lebensprinzip ein beständiges Hinsehen auf die anderen, ein Sichrichten nach dem Wunsch der übrigen. So sehr deshalb die Schätzung des Andersseins, die Originalität von seiten ästhetisch genießender, künstlerisch wertender Epochen erklärlich und berechtigt ist, so sehr

versagt sie als Richtschnur für das eigene Handeln. Sie darf niemals eine Ethik werden, die das Tun und Lassen der Menschen bestimmt, oder es entsteht ein Zerrbild der menschlichen Natur, wie es zuzeiten der Romantik seine widerwärtigen Züge zeigte. Das Entscheidende ist dies, daß im Grunde jeder eine Individualität ist, kein Mensch dem anderen gleicht, daß es vielmehr nur auf den Grad der Unterschiedsempfindlichkeit und Aufmerksamkeit der Zusehenden ankommt, dieses Individuelle an jedem Menschen herauszufinden. Wo also ein Mensch als Individualität nicht gewürdigt wird, obwohl er lüstern danach ist, da muß er sich bemerkbar machen, um aufzufallen, muß sich beständig in Positur setzen, beständig schielende Rücksicht nehmen, sowohl auf das, was andere tun, um es anders zu machen, als auch auf die Zuschauer, um in die Augen zu fallen mit dem absichtlichen Tun. Und wo die Unterschiedsempfindlichkeit gering ist, muß er übertreiben, in die Höhe schrauben, sich ins grellste Licht stellen. Alle Naivität des Tuns wird so abgestreift, und es entsteht eine lächerliche Karikatur in dieser beständigen Berechnung der Wirkung auf andere. Das Bewußtsein erleidet eine Spaltung, eigener und fremder Wille fließen durcheinander und bewirken jenes Schwanken, das der Gang bekommt, wenn man sich von anderen beobachtet weiß. Die Maxime, handle so, daß du mit deinem Tun keinem Menschen gleichst und jedem interessant erscheinst, kann gerade das aller Zweckmäßigkeit Hohnsprechende verlangen, das Absonderliche, Verschrobene. Die Folge ist ein ethisches Stutzer- und Gigerltum. Es ist der Fluch rein ästhetischer Standpunkte, des ästhetischen Individualismus, wie ihn künstlerisch breit interessierte Epochen aufweisen, daß er die Menschen verführt, von vornherein ihre Biographie zu leben.

Und nun noch einmal Nietzsche mit dem Hauptwertmaßstab seiner Ethik, der Vornehmheit. Nehmen wir nur den landläufigen Begriff des vornehmen Mannes. Er kleidet sich diskret, vermeidet die grellen Farben, das laute Sprechen, das lebhafte Gestikulieren, das hastige Gehen, seine Gefühle verbirgt er hinter gleichmäßigem Ausdruck; er verschmäht, von sich zu reden oder sich vorzudrängen, alles In-die-Augen-fallen und Auffallende ist ihm zuwider, weil er schon den Blicken anderer preisgegeben zu sein als lästige Berührung empfindet, die ihn gemein macht mit anderen, und weil er seinen Wert in sich fühlt, seiner Eigenheit und Besonderheit zu sicher ist, als daß er nötig hätte, sich an die Ecken zu stellen und die Augen zu verdrehen. Hieraus ermesse man den weiten Abstand, der Nietzsche von dem Individualismus der Ästhetik trennt.

Sicherlich haben alle Formen von Individualismus ihre Wurzel in einer fortschreitenden Individualisierung der Gesellschaft, die Selbst-

herrlichkeit des Handelns sowohl wie die Freude an eigentümlichen, wenn auch unbrauchbaren Charakteren. Durch die Lockerung und Auflösung der sozialen Schichtungen und Verbände wird der einzelne unabhängiger von Tun und Lassen des Nachbarn, und damit von der Beurteilung nach Normen, die für die Gesamtheit gelten. Das Ineinander- und Füreinanderarbeiten aller für einen und des einen für alle kommt dem einzelnen zu Gesicht in Gestalt von Industrieprodukten, von Objekten, nach deren Ursprung nicht mehr gefragt wird. Man kümmert sich um die Leistung, die Person tritt ganz zurück. Damit schleifen sich die moralischen Werte ab, das »*tout comprendre tout pardonner*« erhält Raum, weil infolge der größeren Unabhängigkeit voneinander das Tun vom Standpunkt des Verstehens, des Nichtbetroffenwerdens aufgenommen wird. Bei der größeren Entfernung der Menschen untereinander — man stößt sich nicht mehr mit den Ellenbogen — macht das moralische Affiziertwerden dem intellektuellen Interesse Platz.

Jede Auflösung kleiner Gruppen bedeutet aber zugleich eine Fusion der frei gewordenen Elemente und Bildung größerer Gemeinschaften, jeder Abschluß im kleinen Zusammenschluß im großen, und man sollte erwarten, daß auch die gemeinsamen Aufgaben sich steigern und wachsen ins Kosmopolitische, Internationale, daß Werte, Schätzungen entstehen von freierem, größerem Gesichtspunkt her. Epochen mit ausgeprägt ästhetischem Individualismus bezeichnen darum entweder ein Fehlen höherer Interessen, großer politischer Ereignisse und ihrer Träger, weitwirkender Persönlichkeiten, oder die Unfähigkeit der Anhänger jener bloßen Schätzung des Andersseins, an diesen Vorgängen und Bestrebungen teilzunehmen. Das »*laisser aller laisser faire*« von der Ästhetik her gerechtfertigt, zeigt, daß die Kunst nicht mehr fähig, die Werte vom Markte des Lebens her, aus dem sozialen Geschehen zu entnehmen, sondern daß alles Leben *sub specie artis* beurteilt und gewürdigt wird. Die Entscheidung über den Wert eines Menschen fällt nicht mehr von seiner Fähigkeit, am rechten Platze stehend diesen auszufüllen, sondern der Fähigkeit, eine Romanfigur zu werden. Die Verherrlichung des moralisch Minderwertigen, des sozial Unbrauchbaren als des Absonderlichen und für jene auf das stofflich Interessante ausgehende Ästhetik besonders Geeigneten, ebenso wie die Liebe zum Kleinen, Unscheinbaren sind Folgen dieses faulen Friedens oder dieser müden Seelen.

Hier könnte man den ästhetischen Individualismus in Schutz nehmen wollen, indem man sagt, er sei nur Begleiterscheinung einer sozialen Tatsache, die aus jener internationalen Vereinigung bei Isolierung der Einzelwesen resultiert, nämlich der Arbeitsteilung, des großartigsten

Zusammenwirkens der Menschheit zu den großen Kulturaufgaben durch Spezialisierung der einzelnen Leistung. Diese Spezialisierung steht jedoch jener ästhetischen Individualisierung ganz und gar entgegen, da diese das Originelle in der besonderen, aber untrennbaren Vermischung menschlicher Qualitäten zu einem Organismus erblickt, jene in der einseitigen Ausbildung einer Eigenschaft zur Virtuosität. Das Besondere ist hier nicht die Person, sondern die Sache, das herzustellende Produkt, und wo dieses, in vielen Exemplaren fabriziert, eine Fülle von spezialisierten Talenten verlangt, da führt die absolute Gleichheit der Arbeitsleistung zu einer Egalisierung der Arbeitskräfte, wie sie strenger nicht gedacht werden kann. Die Arbeitsteilung macht mehr als die strengste Gemeinschaft den Menschen zur Maschine.

Ein anderer Rechtsgrund scheint stichhaltiger. Die Anerkennung der Eigentümlichkeiten könnte abhängen von ihrem Gewahrwerden infolge der schon erwähnten Entwickelung der Unterschiedsempfindlichkeit, die nachträgliche Sanktion eines schon bestehenden Zustandes sein, indem man ihn zum Moralgesetz erhebt. Ohne Zweifel ist das 19. Jahrhundert mehr auf die Erkenntnis der Eigenart des einzelnen aufmerksam geworden als frühere Zeiten. Die Aufhebung der groben Klassifizierungen naturwissenschaftlicher Systeme durch den Darwinismus, die Erkenntnis unendlicher Abänderungen, die vom niedrigsten Lebewesen bis zum höchsten ohne Sprung emporführt, ist ein Ausdruck dieser Tatsache. Aber wenn auch ein Fortschritt festzustellen ist in der Entwickelung von einem Standpunkt, der ganze Mengen von Tatsachen gleich sieht, der nur einen Menschen, einen Hund, eine Pappel kennt, bis zu jener Verfeinerung des Blickes, vor dem kein Blatt dem anderen gleicht und jeder Mensch das Menschentum in einer anderen Form repräsentiert, so scheint mir, wird sich der Geist, auch wo er rein von ästhetischen Bedürfnissen nach neuen Sensationen getrieben ist, dabei nicht beruhigen. Diese minimalen Reize müssen auf die Dauer ermüden und verwirren, wie das Flirren eines kreisenden Lichtrades oder der Blick aus dem Fenster eines Schnellzuges. Er wird sich auf eine Stufe erheben, wo die Erfassung des Allgemeinen nicht auf Weitsichtigkeit oder Augenschwäche beruht, sondern auf dem bewußten Willen, mit dieser Minimität der Differenzen aufzuräumen, Ordnung zu schaffen und zusammenzufassen, um sich nicht zu zersplittern und im Einzelnen und Kleinen zu verlieren. Es entstehen so aus praktischem Bedürfnis willentlich wieder große Gruppen, Typen, die sich stark voneinander abheben durch den Gesichtspunkt, den zu wählen dem Bewußtsein freisteht. Damit gewinnt auch die eigene, ästhetisch sich betätigende Individualität, das besondere Temperament, freies Feld.

Was das Bedürfnis nach dem Originellen an Fülle der Reize aufgibt, gewinnt es durch die Kraft, die Wucht, mit der sich jetzt das Besondere der Seele einprägt. Der Individualismus des Andersseins sollte die spezifische Weltanschauung des 19. Jahrhunderts sein, und am Anfang, in der Romantik, wurden Stimmen genug dafür laut. Vielleicht ist es ein verheißungsvolles Zeichen für das zwanzigste, daß die Philosophie nicht mehr mit dem Zuschauerstandpunkt sich begnügen will, daß sie Werte schaffen will — statt Menschenachtung Heldenverehrung —, und daß die Kunst mehr als auf Stofffülle ausgeht auf Formung und Gestaltung, und damit von selbst zu einer Typisierung führt. Nicht mehr das Absonderliche ist die Lösung, sondern das Außerordentliche.

XV.

Über den Geschmack.

Von

Thomas Reid.

Übersetzt und erläutert von Walther Franz.

1. Vom Geschmack im allgemeinen[1]).

Diejenige Kraft des Geistes, durch die wir befähigt sind, die Schönheiten der Natur und alles, was es in den Künsten Hervorragendes gibt, zu bemerken und zu genießen, heißt Geschmack. Der äußere Geschmackssinn, durch den wir die verschiedenen Arten von Speisen unterscheiden und genießen, hat die Veranlassung gegeben zu einer metaphorischen Anwendung seines Namens auf die Fähigkeit, wahrzunehmen, was an den verschiedenen Gegenständen, die wir betrachten, schön, und was häßlich oder mangelhaft ist. Gleich dem Geschmack des Gaumens empfindet diese Kraft des Geistes Genuß an manchen Dingen, Abneigung gegen andere, verhält sich vielen gegenüber gleichgültig oder schwankend und steht beträchtlich unter dem Einfluß der Gewohnheit, der Assoziationen und der Mode. Meine Absicht bei der Behandlung dieser Eigenschaft als eines intellektuellen Vermögens ist nur, einige Bemerkungen zu machen zunächst über ihre Natur, sodann über ihre Objekte.

1. Bei dem äußeren Geschmackssinn führt uns Vernunft und Nachdenken dahin, zwischen der angenehmen Empfindung, die wir haben, und der Eigenschaft in dem Objekt, die sie veranlaßt, zu unterscheiden. Beide führen dieselbe Bezeichnung und sind daher der Verwechselung durch das Volk und sogar durch Philosophen ausgesetzt[2]). Die Sinnesempfindung, die ich von einem Körper habe, der Geschmack besitzt, ist in meinem Geiste; aber in dem Körper ist eine reale Eigenschaft enthalten, die die Ursache dieser Empfindung ist. Diese beiden Dinge führen in der Sprache denselben Namen nicht infolge irgend einer Ähnlichkeit in ihrer Natur, sondern weil das eine das Zeichen des anderen ist, und weil das gewöhnliche Leben wenig Veranlassung bietet, sie zu unterscheiden. — Dies ist ausführlich auseinandergesetzt wor-

den bei der Behandlung der sekundären Eigenschaften der Körper[3]). Wir erwähnen es hier nur, weil das innere Geschmacksvermögen in dieser Hinsicht große Ähnlichkeit mit dem äußeren zeigt. Denn auch in der Betrachtung eines schönen Gegenstandes können wir das Gefühl des Angenehmen, das er in uns hervorruft, von der Eigenschaft des Gegenstandes unterscheiden, die dieses Gefühl verursacht. Wenn ich ein Lied höre, das mir gefällt, so sage ich: es ist schön, es ist vortrefflich. Diese Vortrefflichkeit ist nicht in mir; sie ist in der Musik. Aber der Genuß, den sie gewährt, ist nicht in der Musik; der ist in mir. Vielleicht bin ich nicht im stande, das, was an der Melodie meinem Ohr gefällt, anzugeben — wie ich ja auch nicht im stande bin, zu sagen, was mir an einem schmeckenden Körper eigentlich gefällt —; aber es ist eine Eigenschaft in der Melodie, die meinem Geschmack gefällt, vorhanden, und ich nenne sie ein schönes Lied.

Diese Beobachtung ist umso wichtiger, weil es unter den modernen Philosophen Sitte geworden ist, alle unsere Wahrnehmungen aufzulösen in bloße Gefühle oder Empfindungen in der wahrnehmenden Person, ohne daß irgend etwas diesen Gefühlen in dem äußeren Objekt entspricht. Nach diesen Philosophen ist keine Hitze im Feuer, kein Geschmack in dem schmeckenden Körper; vielmehr sind Geschmack und Hitze einzig und allein in der Person, die sie fühlt[4]). Ebenso gibt es keine Schönheit in irgend einem Objekt; sie ist einzig und allein eine Empfindung oder ein Gefühl in der Person, die sie wahrnimmt. Die Sprache und der gemeine Menschenverstand widersprechen dieser Theorie. Selbst die, welche sie aufstellen, sehen sich gezwungen, sich einer Sprache zu bedienen, die mit ihr in Widerspruch steht. Wie diese Theorie in Anwendung auf die sekundären Eigenschaften der Materie der sicheren Grundlage entbehrt, so ist sie unhaltbar, wenn man sie auf die Schönheit von Dingen anwendet oder auf irgend eine derjenigen Eigenschaften, die Gegenstand der Wahrnehmung eines guten Geschmackes sind.

Sind nun auch einige der Eigenschaften, die einem guten Geschmack gefallen, den sekundären Eigenschaften der Materie ähnlich, so daß man sie deshalb verborgene Eigenschaften nennen kann, da wir nur ihre Wirkung fühlen und nicht mehr Kenntnis von ihrer Ursache haben, als daß diese von Natur befähigt ist, jene Wirkung hervorzubringen, — so ist dem doch nicht überall so. In vielen Fällen haben wir ein klareres Urteil über Schönheit. Ein Kunstwerk kann einem ganz Unwissenden, selbst einem Kinde als schön erscheinen. Es gefällt ihm, aber es weiß nicht, warum. Für jemanden, der es vollkommen versteht und wahrnimmt, wie jeder Teil mit Genauigkeit und Scharfsinn seinem Endzweck angepaßt ist, ist die Schönheit kein Geheimnis, sie

ist von ihm vollkommen begriffen, und er weiß so gut, worin sie besteht, wie er weiß, wie sie auf ihn wirkt.

2. Von den Gegenständen des inneren Geschmacks gilt in gleicher Weise wie von denen des äußeren Geschmackssinnes: sie sind entweder schön oder unangenehm oder indifferent; jedoch in der Schönheit gibt es eine große Verschiedenheit in der Art sowohl wie im Grade. Die Schönheit einer Beweisführung, eines Gedichtes, eines Palastes, eines Musikstückes, eines schönen Weibes und vieles mehr, was noch genannt werden könnte, sind verschiedene Arten von Schönheit; aber zu ihrer Unterscheidung haben wir nur die Bezeichnungen der verschiedenen Objekte, zu denen sie gehören.

Wenn es eine solche Verschiedenheit in den Arten der Schönheit sowohl wie in den Graden gibt, so brauchen wir uns nicht darüber zu wundern, daß die Philosophen zu verschiedenen Systemen gekommen sind, indem sie diese Mannigfaltigkeit analysierten und die einfachen Bestandteile des Schönen aufzählten. Sie haben viele richtige Beobachtungen über diesen Gegenstand gemacht; das Streben nach Einfachheit hat sie jedoch verleitet, das Schöne auf weniger Prinzipien zurückzuführen, als die Natur der Sache gestattet; sie hatten dabei einige besondere Arten der Schönheit im Auge gehabt, andere aber übersehen [5]). Es gibt moralische Schönheiten so gut wie Schönheiten der Natur; Schönheiten in den Objekten der sinnlichen Wahrnehmung und in denen des Verstandes; Schönheiten in den Werken der Menschen und in den Werken Gottes; in unbelebten Dingen, in unvernünftigen Tieren und in vernünftigen Wesen; in der Beschaffenheit des menschlichen Körpers und in der Beschaffenheit des menschlichen Geistes. Es gibt keine irgendwie hervorragende reale Eigenschaft, die nicht, von dem richtigen Gesichtspunkt aus betrachtet, für ein aufmerksames Auge ihre Schönheit hat, und es ist ebenso schwer, die Bestandteile der Schönheit aufzuzählen, wie die Bestandteile der realen Eigenschaft, durch die der Gegenstand sich auszeichnet.

3. Den Geschmack des Gaumens kann man als den richtigsten und vollendetsten ansehen, wenn wir die Dinge genießen, die sich zur körperlichen Ernährung eignen, und Widerwillen empfinden gegen Dinge entgegengesetzter Beschaffenheit. Die Absicht der Natur, die uns diesen Sinn verlieh, war offenbar die, uns die Möglichkeit zu geben, das, was sich als Speise und Trank für uns eignet, von dem nicht Geeigneten zu unterscheiden. Die unvernünftigen Tiere werden bei der Wahl ihrer Nahrung bloß durch diesen Sinn geleitet; und sie irren selten, es sei denn, daß sie vom Hunger gequält oder durch künstliche Zusammensetzungen irregeführt werden. Bei Kindern ist der Geschmack ebenfalls gewöhnlich gesund und unverdorben, und von den

einfachen Naturprodukten genießen sie das, was am bekömmlichsten ist [6]). In gleicher Weise sollte man unseren inneren Geschmackssinn dann für den richtigsten und vollendetsten halten, wenn wir an Dingen Gefallen finden, die sich in ihrer Art am meisten auszeichnen, und Mißfallen empfinden an den entgegengesetzten. Die Absicht der Natur ist nicht weniger augenscheinlich bei diesem inneren Geschmack als bei dem äußeren. Jeder hervorragende Gegenstand hat eine reale Schönheit und einen realen Reiz, der ihn zu einem angenehmen macht für die, welche die Fähigkeit haben, seine Schönheit gegenüber anderen zu erkennen; und diese Fähigkeit ist es, die wir einen guten Geschmack nennen.

4. Die Macht der Gewohnheit, der Einbildung und der zufälligen Gedankenverbindungen spielt sowohl beim äußeren wie beim inneren Geschmack eine große Rolle. Ein Eskimo kann sich gütlich tun an einem Schluck Walfischtran, und für einen Kanadier ist Hundefleisch ein festlicher Schmaus. Der Kamtschadale lebt von faulen Fischen und muß sich manchmal mit Baumrinde begnügen. Der Geschmack von Rum oder grünem Tee ist zuerst so widerlich wie der von Ipecacuanha für manche Personen, die durch Gewöhnung dahin kommen können, Genuß an etwas zu haben, das ihnen anfangs so unangenehm vorkam. Wir dürfen uns daher umsoweniger darüber wundern, daß dieselben Ursachen gleiche Verschiedenheiten in dem Geschmack für die Schönheit hervorbringen, daß der Afrikaner dicke Lippen und eine flache Nase schätzt, daß andere Völker ihre Ohren lang ziehen, bis sie ihnen über die Schultern hängen, daß die Weiber bei einem Volke ihre Gesichter bemalen, während die Weiber eines anderen Volkes ihre Gesichter mit Fett einschmieren, um sie glänzend zu machen.

5. Wer die Vorstellung hat, daß es keinen Maßstab in der Natur gibt, nach dem man die Arten des Geschmackes anordnen kann, und daß das Sprichwort, daß über den Geschmack nicht zu streiten sei, in weitestem Umfange Geltung habe, der verliert schließlich den Boden unter den Füßen; denn dieselben Argumente könnte man mit gleicher Beweiskraft gegen jeden Maßstab der Wahrheit anwenden. Über ganze Nationen hat die Gewalt des Vorurteils so viel vermocht, daß sie den größten Unsinn geglaubt haben; und warum sollte man denken, daß der Geschmack weniger leicht verdreht werden könnte als das Urteil? Es muß in der Tat anerkannt werden, daß die Menschen sich mehr in der Fähigkeit des Geschmacks unterscheiden als in dem, was wir gemeinhin Urteil nennen; deshalb ist es nur zu erwarten, daß ihr Geschmack in Sachen der Schönheit und Häßlichkeit der Verderbnis mehr ausgesetzt ist, als ihr Urteil in Sachen der Wahrheit und des Irrtums. Wenn wir das gebührend berücksichtigen, so werden wir

sehen, daß es ebenso leicht ist, die Mannigfaltigkeit im Geschmack zu erklären, obwohl es in der Natur einen Maßstab für die wahre Schönheit und infolgedessen für den guten Geschmack geben mag, wie es leicht ist, die Mannigfaltigkeit und den Widerspruch der Meinungen zu erklären, obwohl es in der Natur einen Maßstab für die Wahrheit und infolgedessen für das richtige Urteil geben mag.

6. Ja, wenn wir uns ganz genau ausdrücken, werden wir sogar finden, daß in jedem Geschmacksvorgang ein Urteil eingeschlossen ist. Wenn jemand ein Gedicht oder einen Palast für schön erklärt, so behauptet er etwas Positives davon; und jede Behauptung oder Verneinung drückt ein Urteil aus. Denn wir können ein Urteil gar nicht besser definieren, als indem wir sagen: es ist die Bejahung oder Verneinung eines Dinges in Bezug auf ein anderes. Wo ich vom Urteil handelte*), hatte ich Gelegenheit zu zeigen, daß in jede Wahrnehmung unserer äußeren Sinne ein Urteil eingeschlossen ist. Es gibt eine unmittelbare Überzeugung von der Existenz der wahrgenommenen Eigenschaft, sei sie nun Farbe oder Ton oder Gestalt; und dasselbe gilt für die Wahrnehmung der Schönheit oder Häßlichkeit. Wenn man sagt, die Wahrnehmung der Schönheit sei bloß ein Gefühl in dem wahrnehmenden Geiste ohne irgend einen Glauben an eine besondere Eigenschaft des Objektes, so folgt aus dieser Ansicht mit Notwendigkeit, daß, wenn ich sage: Vergils Georgica ist ein schönes Gedicht, ich nicht etwas von dem Gedicht aussagen will, sondern nur etwas über mich und meine Gefühle. Warum soll ich eine Sprache brauchen, die das Gegenteil von dem ausdrückt, was ich wirklich meine? Dem allgemeinen Empfinden der Menschheit, das in ihrer Sprache zum Ausdruck kommt, läuft es zuwider, daß die Schönheit nicht wirklich in dem Objekt sein sollte, sondern bloß ein Gefühl in der Person, die, wie man sagt, die Schönheit wahrnimmt. Die Philosophen sollten sich recht davor in Acht nehmen, sich mit dem allgemeinen Menschenverstand in Widerspruch zu setzen; denn sie sind damit fast immer auf dem verkehrten Wege. Unser Urteil über Schönheit ist allerdings kein trockenes und kaltes Urteil, wie ein solches über eine mathematische oder metaphysische Wahrheit. Nach der Einrichtung unserer Natur ist es begleitet von einer angenehmen Erregung des Gefühls, für die wir keinen anderen Namen haben als den des Schönheitssinnes.

Das Geschmacksurteil geht stets dahin, daß Gegenstände, die dem Geschmack zusagen, in Wirklichkeit hervorragend sind, daß sie eine gewisse Überlegenheit gegenüber denen besitzen, die nicht gefallen. In manchen Fällen stellt sich diese überlegene Beschaffenheit der Wahr-

*) *Intellectual powers, Essay VI, Of Judgment.* Werke S. 413 ff.

nehmung scharf unterschieden dar und kann bezeichnet werden; in anderen Fällen haben wir nur eine allgemeine Vorstellung von einer gewissen Vollkommenheit, die wir nicht beschreiben können. Die Schönheiten der ersteren Art kann man vergleichen mit den primären Eigenschaften, die von den äußeren Sinnen wahrgenommen werden, die der letzteren Art mit den sekundären Eigenschaften.

7. Die Schönheit oder Häßlichkeit an einem Gegenstande ergibt sich aus seiner Natur oder Struktur. Um die Schönheit wahrzunehmen, müssen wir daher die Verhältnisse wahrnehmen, deren Ergebnis die Schönheit ist. Darin unterscheidet sich der innere Sinn von dem äußeren. Unsere äußeren Sinne können wohl Eigenschaften entdecken, die von keiner vorhergehenden Wahrnehmung abhängig sind. So kann ich den Ton einer Glocke hören, auch wenn ich niemals irgend etwas sonst wahrgenommen habe, was dazu gehört; aber es ist unmöglich, die Schönheit eines Gegenstandes wahrzunehmen, ohne den Gegenstand wahrzunehmen oder mindestens ihn vorzustellen. Aus diesem Grunde nannte Hutcheson*) den Sinn der Schönheit und der Harmonie reflexive oder sekundäre Sinne, weil die Schönheit nicht wahrgenommen werden kann, ohne daß der Gegenstand durch irgend ein anderes Vermögen des Geistes wahrgenommen wird. So setzt der Sinn für Harmonie und Melodie in den Tönen den äußeren Gehörsinn voraus und ist im Verhältnis zu ihm sozusagen sekundär.

2. Von den Objekten des Geschmacks. — Von der Neuheit.

Eine philosophische Analyse der Gegenstände des Geschmacks geben, das heißt gleichsam das Seziermesser an ein schönes Gesicht bringen. Der Plan des Philosophen ebenso wie der des Anatomen ist nicht eine genußreiche Unterhaltung, sondern die Förderung der Wissenschaft. Der Leser sollte davon unterrichtet sein, um sich nicht Erwartungen hinzugeben, in denen er sich getäuscht sehen würde.

Unter den Gegenständen des Geschmacks verstehe ich die Eigenschaften oder Attribute der Dinge, die von Natur geeignet sind, einem guten Geschmack zu gefallen. Addison und Akenside[7]) nach ihm haben sie auf drei zurückgeführt, nämlich Neuheit, Größe und Schönheit. Diese Einteilung ist genügend für alles, was ich über den Gegenstand zu sagen beabsichtige; daher werde ich sie übernehmen. Ich bemerke dabei nur, daß der Begriff der Schönheit oft so

*) Fr. Hutcheson, *Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue*, London 1725. Deutsch: Frankfurt 1762.

weit gefaßt wird, daß er alle Objekte des Geschmacks umfaßt; jedoch alle Autoren, die ich kennen gelernt habe, die eine Einteilung der Objekte des Geschmacks gegeben haben, machen die Schönheit zu einer besonderen Art. Den Grund dafür sehe ich darin, daß wir besondere Namen für manche der Eigenschaften haben, die dem Geschmack gefallen, aber nicht für alle; daher fallen alle diejenigen unter die gemeinsame Bezeichnung Schönheit, für die kein besonderer Name in der Einteilung vorhanden ist.

Die Neuheit ist nicht eigentlich eine Qualität des Dinges, dem wir sie zuschreiben, auch nicht eine Empfindung in dem Geiste dessen, für den etwas neu ist; sie ist eine reale Beziehung des Dinges zu den jeweiligen Kenntnissen der Person. Aber wir sind so eingerichtet, daß alles, was neu für uns ist, uns gewöhnlich aus eben diesem Grunde Vergnügen gewährt, sofern es nicht in sich selbst unangenehm ist. Es erweckt unsere Aufmerksamkeit und veranlaßt eine willkommene Anwendung unserer Fähigkeiten.

Das Vergnügen, das uns die Neuheit der Gegenstände verschafft, ist von so großem Einfluß im menschlichen Leben, daß es die Aufmerksamkeit der Philosophen wohl verdient*). Wir können uns vielleicht ein Wesen vorstellen, das so beschaffen ist, daß sein Glück besteht in einer Fortdauer derselben unveränderten Empfindungen oder Gefühle, ohne irgend eine aktive Betätigung seinerseits. Mag dies möglich sein oder nicht, es ist augenscheinlich, daß der Mensch kein solches Wesen ist; sein Wohl besteht in der kraftvollen Anwendung seiner intellektuellen und aktiven Fähigkeiten; er ist geschaffen zum Handeln und Vorwärtsschreiten und kann ohne Handeln nicht glücklich sein; die Natur scheint ihm die Freuden nicht so sehr um ihrer selbst willen gegeben zu haben, als vielmehr, um ihn zur Übung seiner mannigfaltigen Kräfte anzuregen. Die Seelenruhe, in der nach manchen das menschliche Glück liegt, ist nicht die Ruhe des Todes, sondern eine regelmäßig fortschreitende Bewegung [8]). Das ist die Konstitution des Menschen durch natürliche Bestimmung. Diese Konstitution ist vielleicht ein Teil der Unvollkommenheit unserer Natur; aber sie ist mit Weisheit unserer Bestimmung angepaßt, die nicht Stillstand, sondern Fortschritt ist. Das Auge hat nicht genug zu sehen noch das Ohr genug zu hören; etwas fehlt ihnen immer. Wunsch und Hoffnung hören nie auf, sondern bleiben, uns zu irgend einer neuen Eroberung anspornend; und wenn sie jemals aufhören könnten, müßte das menschliche Glück mit ihnen zu Ende gehen. Unsere Wünsche und Hoffnungen in den richtigen Bahnen zu halten ist unsere Sache;

*) R. verweist hier auf Gerards »*Essay on Taste*«, 1759.

sie niemals erlöschen zu lassen ist das Werk der Natur. Das ist es, was das menschliche Leben zu einem so bewegten Schauspiel macht. Der Mensch muß immer etwas zu tun haben, Gutes oder Schlechtes, Kleinliches oder Wichtiges; und er muß in dem Gebrauch seiner Fähigkeiten Abwechselung haben, oder sie werden erschlaffen, und der damit verbundene Genuß wird natürlich verschwinden. Ein Gegenstand gewährte zuerst vielleicht großen Genuß, solange die Aufmerksamkeit lebhaft darauf gerichtet war. Aber die Aufmerksamkeit kann nicht lange auf ein unverändertes Objekt beschränkt bleiben, und sie kann sich auch nicht lange in demselben engen Kreise bewegen. Die Neugier ist ein Hauptprinzip in der menschlichen Natur, und seine Nahrung bildet das, was in gewisser Beziehung neu ist. Was von den Athenern gesagt worden ist, kann bis zu einem gewissen Grade auf alle Menschen angewendet werden: daß sie ihre Zeit damit hinbringen, irgend etwas Neues zu hören, zu sagen oder zu tun.

Faßt man die Neuheit als von dem Begriff des Wertes und dem der Nützlichkeit gesondert ins Auge, so macht sie einen nur schwachen Eindruck auf einen wahrhaft richtigen Geschmack. Jede Entdeckung in der Natur, in den Künsten und in den Wissenschaften hat einen wirklichen Wert und bereitet einem guten Geschmack einen vernunftgemäßen Genuß. Aber Dinge, die keine weitere Empfehlung haben als ihre Neuheit, sind höchstens geeignet, Kinder zu unterhalten oder Leute, die sich in einem krankhaften Zustande von Gedankenleere befinden. Diese Eigenschaft der Dinge kann man deshalb mit der Null in der Arithmetik vergleichen, die, hinter anderen Zahlen stehend, deren Wert erheblich vermehrt, allein stehend aber überhaupt nichts bedeutet [9]).

3. Von der Erhabenheit.

Die durch erhabene Gegenstände hervorgerufene Erschütterung ist Ehrfurcht gebietend, feierlich und ernst.

Von allen Gegenständen der Betrachtung ist das höchste Wesen das Erhabenste. Seine Ewigkeit, seine Unendlichkeit, seine Allmacht, seine Allwissenheit und unfehlbare Weisheit, seine unbeugsame Gerechtigkeit und Geradheit, seine höchste Lenkung, die alle Bewegungen dieses unermeßlichen Weltalls mit der größten Weisheit zu den besten Wirkungen zusammenführt, das sind Gegenstände, die die Seele bis zum Überfluß erfüllen und weit über ihre Fassungskraft hinausgehen. Die Gemütsverfassung, die dieser erhabenste aller Gegenstände in dem menschlichen Geiste hervorruft, nennen wir Andacht, eine ernste Stim-

mung innerer Sammlung, die den Sinn zu großen Dingen erhebt und zu heldenhaftester Bewährung in der Tugend erweckt. Der Eindruck, den andere Objekte auf das Gemüt hervorbringen, die wir, wenn auch in geringerem Grade, ebenfalls erhaben nennen können, ist seiner Natur und seinen Wirkungen nach dem Zustande der Andacht zu vergleichen. Er begünstigt eine ernste Gedankenrichtung, erhebt den Geist aus seinem gewöhnlichen Gleichgewicht zu einer Art Verzückung, begeistert für das Große und Edle und beseelt mit Verachtung alles Gemeinen. — So fasse ich den Gemütszustand auf, den die Betrachtung erhabener Gegenstände in uns hervorbringt.

Betrachten wir zunächst, was diese Erhabenheit an den Gegenständen ist, so scheint mir dies nichts anderes zu sein als ein solcher Grad von Vollkommenheit in der einen oder anderen Art, daß er unsere Bewunderung verdient. So gibt es eine wirkliche innere Vollkommenheit in manchen geistigen Eigenschaften. Solche Eigenschaften sind Macht, Kenntnis, Weisheit, Tugend, Edelmut. Diese verdienen in jedem Grade Achtung. Aber in ungewöhnlich hohem Grade verdienen sie Bewunderung; und was Bewunderung verdient, nennen wir erhaben. — Bei der Betrachtung ungewöhnlicher Vollkommenheit empfinden wir eine edle Begeisterung, die uns zur Nachahmung des Gegenstandes unserer Bewunderung anregt. Wenn wir den Charakter Catos betrachten — seine Seelengröße, seine Enthaltsamkeit, seine Standhaftigkeit in Beschwerden und Gefahren, seinen glühenden Eifer für die Freiheit seines Landes, wenn wir sehen, wie er unerschüttert im Unglück steht, der letzte Pfeiler der Freiheit Roms, und wie er heldenmütig in dem Untergange seines Landes selber untergeht — wer wünschte da nicht lieber Cato zu sein als Caesar in allem seinem Triumphe? Dieses Schauspiel einer großen Seele im Kampf mit dem Mißgeschick ist es, was Seneca der Aufmerksamkeit Jupiters selbst nicht für unwürdig hielt: »*Ecce spectaculum Deo dignum, ad quod respiciat Jupiter suo operi intentus, vir fortis cum mala fortuna compositus.*«

Wie die Gottheit von allen Objekten des Denkens das erhabenste ist, so gelten die Beschreibungen ihrer Attribute und Werke, wie die Heilige Schrift sie gibt, selbst in schlichten Ausdrücken, als erhaben. Der Aufmerksamkeit eines heidnischen Kritikers, des Longinus, ist der Ausspruch des Moses, als ein Beispiel des Erhabenen, nicht entgangen: »Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht« [10]). Was wir in der Beschreibung oder in der Sprache überhaupt erhaben nennen, ist der eigentliche Ausdruck der Bewunderung und Begeisterung, die in dem Geiste des Sprechenden durch seinen Stoff erregt wird. Wenn diese Bewunderung und Begeisterung gerechtfertigt erscheint, reißt sie den

Hörer unwillkürlich mit sich fort, und zwar heftiger als durch kühle Überzeugung. Denn keine Leidenschaften sind so ansteckend wie die, welche von der Begeisterung abhängen. Aber anderseits, wenn die Leidenschaft des Sprechenden durch den behandelten Stoff oder die Veranlassung in keinem Grade gerechtfertigt erscheint, macht sie auf den urteilsfähigen Hörer keinen anderen Eindruck als den des Lächerlichen und Verächtlichen.

Das in Wahrheit Erhabene kann nicht allein durch kunstvolle Komposition erzeugt werden; es muß seinen Ausgang davon nehmen, daß der Gegenstand in sich großartig ist und in dem Geiste des Redenden eine entsprechende Gemütsbewegung hervorbringt. Eine angemessene, noch so kunstlose Darstellung dieser Größe und dieses Eindruckes auf den Redenden ist unwiderstehlich und zündet wie Feuer, das man mitten in den Brennstoff wirft. Wenn wir die Erde betrachten, das Meer, das Planetensystem, das Weltall, so sind das ungeheure Objekte; es bedarf einer Anstrengung der Einbildungskraft, sie in unserem Geiste zu erfassen. Aber sie erscheinen wirklich erhaben und verdienen die höchste Bewunderung, wenn wir sie als das Werk Gottes betrachten, von dem es in dem schlichten Stil der Schrift heißt: *Qui tetendit coelos et fundavit terram.* Wenn wir die Welt des Epikur betrachten und das Universum auffassen als ein Gemengsel von aufs Geratewohl durcheinandergeworfenen Atomen, so liegt nichts Erhabenes in dieser Idee. Das Gegeneinanderprallen von Atomen durch blinden Zufall enthält kein Moment, das geeignet wäre, unseren Gedanken einen höheren Flug zu geben oder unseren Geist zu erheben. Aber die regelmäßige Ordnung eines unermeßlichen Systems von Wesen, durch schöpferische Macht erzeugt und gelenkt durch die besten Gesetze, die vollendete Weisheit und Güte ersinnen konnte, ist ein Schauspiel, das den Verstand erhebt und die Seele mit ehrerbietiger Bewunderung erfüllt.

Ein großes Werk ist ein Werk von großer Macht, Weisheit und Güte, wohl ausgedacht zu einem bedeutenden Endzweck[11]). Aber Macht, Weisheit und Güte sind eigentlich die Attribute des Geistes allein. Sie werden figürlich dem Werk zugeschrieben, wohnen aber in Wirklichkeit dem Urheber inne; und mit derselben figürlichen Übertragung wird die Erhabenheit dem Werk zugeschrieben, während sie eigentlich dem Geiste innewohnt, der es schuf. Wenn wir die Ilias als das Werk des Dichters betrachten, so müssen wir sagen: ihre Größe war tatsächlich im Geiste Homers. Er stellte sich große Charaktere, große Handlungen und große Ereignisse vor in einer ihrer Natur entsprechenden Weise und mit den Erregungen des Gemütes, die sie natürlicherweise hervorzurufen geeignet sind; und er vermittelt seine

Vorstellungen und seine innere Anteilnahme durch die geeignetsten Zeichen. Die Erhabenheit seiner Gedanken spiegelt sich unserem Auge wider durch sein Werk, und deshalb wird es mit Recht ein erhabenes Werk genannt. — Wenn wir die Vorgänge, die sich unserem Geiste in der Ilias darbieten, ohne Rücksicht auf den Dichter betrachten, so gehört die Erhabenheit eigentlich dem Hektor und dem Achilles an und den anderen großen menschlichen und göttlichen Personen, die den Schauplatz betreten.

Nächst der Gottheit und ihren Werken bewundern wir große Talente und Heldenhaftigkeit bei den Menschen, mögen es geschichtlich wahre oder dichterische Gestalten sein. Die Tugenden eines Cato, Aristides, Sokrates, Marcus Aurelius sind in Wahrheit erhaben. Außerordentliche Talente und Genialität bei Dichtern, Rednern, Philosophen oder Gesetzgebern sind Objekte der Bewunderung und daher erhaben. Wir finden Schriftsteller von Geschmack von einer gewissen Begeisterung ergriffen bei der Beschreibung solcher Persönlichkeiten. Was für eine erhabene Idee gibt Vergil von der Macht der Beredsamkeit, wenn er den Sturm, plötzlich beruhigt durch den Befehl Neptuns, vergleicht mit dem Aufruhr in einer großen Stadt, der plötzlich besänftigt wird durch einen Mann von Autorität und Beredsamkeit! Das wunderbare Genie Sir Isaak Newtons und sein Scharfsinn in der Entdeckung der Naturgesetze ist bewundernswert in der kurzen, aber erhabenen Inschrift Popes ausgedrückt:

Nature and Nature's laws lay hid in night;
God said, Let Newton be — and all was light.

Bis jetzt haben wir Erhabenheit bloß in den Qualitäten des Geistes gefunden; aber man kann doch fragen: gibt es keine reale Erhabenheit in materiellen Gegenständen? Es wird vielleicht töricht erscheinen, es zu leugnen; doch ist es der Überlegung wert, ob alle Erhabenheit, die wir den Objekten der sinnlichen Wahrnehmung zuschreiben, nicht herstammt von etwas Intellektuellem, dessen Wirkung oder Zeichen sie sind oder zu dem sie irgend eine Beziehung oder Analogie haben. Außer den Beziehungen von Wirkungen und Ursachen, von dem Zeichen und dem Bezeichneten gibt es unzählige Ähnlichkeiten und Analogien zwischen Dingen sehr verschiedener Natur, die uns dazu verleiten, sie in unserer Vorstellung zu verknüpfen und dem einen zuzuschreiben, was eigentlich zu dem anderen gehört [12]). Jede Metapher in der Sprache ist ein Beispiel dafür; und hier muß daran erinnert werden, daß ein sehr großer Teil des Sprachschatzes, den wir heute als eigentlich betrachten, ursprünglich metaphorisch war. Die Armut der Sprache trägt ohne Zweifel teilweise zum Gebrauch der Metapher bei. Aber noch eine andere Ursache ist die, daß wir

einen Genuß daran finden, Beziehungen, Ähnlichkeiten, Analogien und selbst Kontraste zu entdecken, die nicht jedem in die Augen springen. Jede figürliche Ausdrucksweise bietet etwas Derartiges dar, und die Schönheit der dichterischen Sprache scheint in hohem Maße aus dieser Quelle zu fließen.

Von allen figürlichen Ausdrucksweisen ist diejenige die gewöhnlichste, die natürlichste und die angenehmste, die entweder, wenn ich so sagen soll, intellektuellen Gegenständen einen Körper verleiht, sie mit sichtbaren Eigenschaften ausstattet und sie dadurch unserem Begriffsvermögen zugänglicher macht, — oder anderseits Gegenständen der sinnlichen Wahrnehmung intellektuelle Eigenschaften zuschreibt, die eine Analogie haben mit den Qualitäten, die sie wirklich besitzen. Die See rast, der Himmel droht, die Saaten lachen, die Bäche murmeln, der Wind flüstert, der Boden ist dankbar und undankbar — solche Ausdrücke sind in der gewöhnlichen Sprache so üblich, daß sie kaum als poetisch oder figürlich betrachtet werden; aber sie verleihen unbeseelten Objekten eine Art Würde und tragen dazu bei, daß wir ihre Vorstellung als Genuß empfinden. Wenn wir den Stoff betrachten als eine träge, ausgedehnte, teilbare und bewegliche Substanz, so scheint in diesen Eigenschaften nichts zu sein, was wir erhaben nennen können; und wenn wir einem Teile des Stoffes, unter irgend einer Modifikation, Erhabenheit zuschreiben, — borgt er diese Qualität dann nicht von irgend etwas Intellektuellem, von dem sie die Wirkung oder das Zeichen oder das Instrument ist oder zu dem sie in einer Analogie steht? oder ist es vielleicht, weil er in dem Geiste eine Emotion hervorruft, die eine Ähnlichkeit mit der Bewunderung hat, die wahrhaft erhabene Objekte erwecken?

Ein sehr geschmackvoller Schriftsteller über das Erhabene und Schöne nennt alles groß oder erhaben, was schrecklich ist[13]). Sollte er nicht dazu geführt worden sein durch die Ähnlichkeit zwischen Furcht und Bewunderung? Beides sind ernste und feierliche Leidenschaften, beide machen einen starken Eindruck auf den Geist, und beide sind sehr ansteckend. Aber sie unterscheiden sich spezifisch in der Rücksicht, daß die Bewunderung eine ungewöhnliche Vollkommenheit in ihren Objekten voraussetzt, was bei der Furcht nicht der Fall ist. Wir können bewundern, was zu fürchten kein ersichtlicher Grund vorhanden ist, und wir können fürchten, was wir nicht bewundern. In der Furcht ist nichts von dem Enthusiasmus, der naturgemäß die Bewunderung begleitet und ein Hauptbestandteil der Emotion ist, die durch wahrhaft Großes oder Erhabenes erweckt wird.

Um zusammenzufassen, so ist meine bescheidene Meinung die: wirkliche Erhabenheit ist ein solcher Grad von Vollkommenheit, der

geeignet ist, eine enthusiastische Bewunderung zu erwecken; diese Erhabenheit findet sich ursprünglich und eigentlich in Eigenschaften des Geistes; sie ist an Objekten der Sinne nur zu beobachten durch Widerschein, wie das Licht, das wir am Monde und an den Planeten wahrnehmen, in Wahrheit das Licht der Sonne ist; und die, welche Erhabenheit am bloßen Stoffe suchen, suchen das Lebendige im Reiche des Todes. Wenn dies ein Irrtum sein sollte, so sollte man wenigstens zugeben, daß die Erhabenheit, die wir an Qualitäten des Geistes wahrnehmen, einen anderen Namen verdiente als die, welche eigentlich den Objekten der Sinne angehört, da sie sehr verschieden in ihrer Natur sind und sehr verschiedene Emotionen in dem Geiste des Beschauers hervorrufen [14]).

4. Von der Schönheit.

Die durch schöne Gegenstände hervorgerufene Gemütsbewegung ist heiter und angenehm. Sie begünstigt ein gesittetes und liebenswürdiges Wesen sowie jede Regung des Wohlwollens, und sie neigt dahin, die zornigen und launischen Wallungen des Gemütes zu besänftigen. Sie belebt den Geist und macht ihn für andere angenehme Emotionen empfänglich wie Liebe, Hoffnung und Freude. Sie verleiht dem Objekt einen von seiner Nützlichkeit unabhängigen Wert [15]). Bei Dingen, die man als Eigentum besitzen kann, erhöht die Schönheit wesentlich den Wert. Ein schönes Pferd, ein schönes Haus oder ein schönes Gemälde wird von dem Eigentümer und von anderen nicht allein um seiner Nützlichkeit willen, sondern um seiner Schönheit willen wertgeschätzt. Ist das schöne Objekt eine Person, so ist der Verkehr und die Unterhaltung mit ihr aus diesem Grunde umso angenehmer, und wir sind geneigt, sie zu lieben und zu achten. Selbst bei einem vollkommen Fremden ist die Schönheit eine mächtige Empfehlung und macht uns geneigt, ihn zu begünstigen und gut von ihm zu denken; und dies ganz besonders, wenn er dem anderen Geschlecht angehört.

Da wir die Schönheit nicht allein Personen zuschreiben, sondern auch unbelebten Dingen, so nennen wir Liebe oder Wohlgefallen die Emotion, die die Schönheit dieser beiden Arten von Objekten hervorruft. Es ist indes ersichtlich, daß das Wohlgefallen an einer Person eine ganz andere Affektion des Geistes ist als das Wohlgefallen an einem unbelebten Dinge. Das erstere schließt immer Wohlwollen ein; doch was unbelebt ist, kann nicht Gegenstand des Wohlwollens sein. Die beiden Affektionen, so verschieden sie sein mögen, haben in

gewisser Beziehung Ähnlichkeit, und auf Grund dieser Ähnlichkeit führen sie denselben Namen. Und vielleicht ist die Schönheit in diesen beiden verschiedenen Arten von Gegenständen, obwohl sie einen Namen hat, ebenso verschieden in ihrer Natur wie die Emotionen, die sie in uns hervorruft.

Außer der angenehmen Emotion, die schöne Objekte in dem Geiste des Betrachters hervorbringen, bringen sie auch eine Meinung oder ein Urteil hervor über eine gewisse Vollendung oder Vollkommenheit in dem Objekt. Das halte ich für ein zweites Element in unserem Schönheitsinn.

Der Schönheitsinn kann in sehr ähnlicher Weise analysiert werden wie der Sinn für das Süße. Er ist eine angenehme Empfindung oder Emotion, verbunden mit einer Meinung oder einem Urteil über irgend eine Vollkommenheit in dem Objekt, das von Natur geeignet ist, diese Empfindung hervorzubringen. Das Gefühl ist ohne Zweifel im Geiste, und dasselbe gilt von dem Urteil, das wir über das Objekt bilden; aber dieses Urteil muß wie alle anderen wahr oder falsch sein. Ist es ein wahres Urteil, so ist irgend eine reale Vollkommenheit in dem Objekt vorhanden. Und der Gebrauch aller Sprachen zeigt, daß der Name Schönheit sich auf diese Vollkommenheit des Objektes bezieht und nicht auf die Gefühle des Betrachters. Wer sagt, in Wirklichkeit sei keine Schönheit in den Objekten, in denen alle Menschen Schönheit wahrnehmen, der legt damit dem Menschen trügerische Sinne bei. Indes wir haben keinen Grund, so unehrerbietig von dem Urheber unseres Daseins zu denken; die Fähigkeiten, die er uns verliehen hat, sind nicht trügerisch, ebensowenig wie die Schönheit, die er so freigebig über das ganze Werk seiner Hände ausgebreitet hat, ein bloßes Hirngespinst in uns ist; sie ist vielmehr eine wirkliche Vollkommenheit in seinen Werken, die die Vollendung ihres göttlichen Urhebers zum Ausdruck bringen.

Wir haben Grund zu glauben, nicht nur daß die Schönheiten, die wir in der Natur sehen, wirklich sind und nicht bloß eingebildet, sondern daß es tausende gibt, zu deren Wahrnehmung unsere Fähigkeiten zu stumpf sind. Wir sehen viele Schönheiten, von menschlicher wie von göttlicher Kunst, die die unvernünftigen Tiere wahrzunehmen unfähig sind; und höhere Wesen mögen uns in der Unterscheidung wahrer Schönheit so weit übertreffen, wie wir die Tiere übertreffen. — Derjenige, der in der Malerei oder Bildhauerei geschickt ist, sieht mehr von der Schönheit eines schönen Gemäldes oder einer schönen Statue als ein gewöhnlicher Betrachter. Dasselbe gilt in allen schönen Künsten. Die vollendetsten Kunstwerke haben eine Schönheit, die selbst auf die Ungebildeten und Unwissenden Eindruck macht; aber sie sehen

nur einen kleinen Teil der Schönheit, die in solchen Werken von denjenigen wahrgenommen wird, die sie vollkommen verstehen und hervorbringen können. Dies kann mit nicht weniger Recht auf die Werke der Natur angewendet werden. Sie haben eine Schönheit, die selbst auf den Unwissenden und Unaufmerksamen wirkt. Aber je mehr wir von ihrer Struktur, ihren wechselseitigen Beziehungen und von den Gesetzen, nach denen sie gelenkt werden, entdecken, umso größer ist die Schönheit und umso entzückender sind die Anzeichen von Kunst, Weisheit und Güte, die wir unterscheiden. So sieht der Anatom von Fach zahllose schöne Einrichtungen in der Struktur des menschlichen Körpers, die dem Laien unbekannt sind. Wenn auch das gewöhnliche Auge viele Schönheiten an dem Angesicht des Himmels sieht und in den mannigfaltigen Bewegungen und Veränderungen der himmlischen Körper — der kundige Astronom, der ihre Ordnung und ihre Abstände kennt, ihre Perioden, die Bahnen, die sie im Weltenraum beschreiben, und die einfachen und schönen Gesetze, durch die ihre Bewegungen gelenkt und alle die Erscheinungen ihrer Standorte, ihrer fortschreitenden und rückläufigen Bewegungen, ihrer Verfinsterungen und Durchgänge hervorgebracht werden, der sieht eine Schönheit, Ordnung und Harmonie in dem ganzen Planetensystem herrschen, die den Geist entzückt. Die Sonnen- und Mondfinsternisse und die leuchtenden Schweife der Kometen, die barbarische Völker mit Schrecken erfüllen, bieten seinem Auge die erfreulichste Unterhaltung und seinem Verstande einen Leckerbissen[16]).

In unseren Bestimmungen über die Schönheit von Objekten kann man, meine ich, zwei Arten unterscheiden: die erste können wir instinktiv nennen, die andere rational. Manche Objekte wirken momentan auf uns und erscheinen uns schön auf den ersten Blick, ohne irgend eine Reflexion, ohne daß wir im stande wären zu sagen, weshalb wir sie schön nennen, oder daß wir im stande wären, irgend eine Vollkommenheit des näheren anzugeben, die unser Urteil rechtfertigte. Die Schönheit des Objektes kann in solchen Fällen eine verborgene Qualität genannt werden. Wir wissen wohl, wie sie unsere Sinne affiziert, aber was sie in sich selbst ist, wissen wir nicht. Aber dieser Punkt (ebenso wie andere verborgene Qualitäten) ist ein geeigneter Gegenstand für philosophische Untersuchung; und durch sorgfältige Prüfung der Objekte, denen die Natur diese liebenswerte Eigenschaft verliehen hat, können wir vielleicht irgend eine reale Vollkommenheit in dem Objekt entdecken oder wenigstens einen wertvollen Zweck, um deswillen es diese Wirkung auf uns hervorbringt.

Soweit unsere Abgrenzungen der komparativen Schönheit von Objekten instinktiv sind, sind sie kein Gegenstand der Beweisführung

oder der Kritik; sie sind lediglich die Gabe der Natur, und wir haben keinen Maßstab, an dem sie gemessen werden können. Aber es gibt Urteile der Schönheit, die rational genannt werden können, indem sie sich auf irgend eine angenehme Qualität des Objektes gründen, welche für sich aufgefaßt wird und genau angegeben werden kann. Diese Unterscheidung zwischen einem rationalen Urteil über Schönheit und dem, welches instinktiv ist, mag durch ein Beispiel beleuchtet werden. In einem Haufen von Kieselsteinen wird ein Stein, der durch den Glanz der Farbe und die Regelmäßigkeit der Form auffällt, von einem Kinde herausgelesen werden. Es nimmt eine Schönheit an ihm wahr, legt ihm einen Wert bei und ist von seiner Eigentümlichkeit eingenommen. Für diese Bevorzugung kann kein Grund angegeben werden, außer daß Kinder von Natur aus glänzende Farben und regelmäßige Figuren lieben. Nehmen wir ferner an, ein erfahrener Mechaniker betrachtet eine Maschine von guter Konstruktion. Er sieht, wie alle ihre Teile aus den geeignetsten Materialien hergestellt sind und die passendste Form haben. Nichts ist überflüssig, nichts fehlt. Jeder Teil ist für seinen Gebrauch berechnet und das Ganze in vollendeter Weise für den Endzweck, zu dem es bestimmt ist, eingerichtet. Er erklärt die Maschine für schön. Er betrachtet sie mit derselben angenehmen Emotion, wie das Kind den Kiesel betrachtete; aber er kann einen Grund für sein Urteil angeben und die besonderen Vollkommenheiten des Objektes bezeichnen, auf die sich sein Urteil gründet.

Obgleich der instinktive und der rationale Schönheitsinn theoretisch vollkommen auseinandergehalten werden können, so gehen sie doch, sobald man über besondere Gegenstände urteilt, oft so ineinander über, daß es schwer ist, jedem sein eigenes Gebiet zuzuweisen. Ja, es kann sogar oft vorkommen, daß ein Urteil über die Schönheit eines Objektes, das zuerst bloß instinktiv war, später zu einem rationalen wird, wenn wir irgend eine verborgene Vollkommenheit entdecken, von der diese Schönheit in dem Objekt ein Zeichen ist.

Wie der Schönheitsinn in instinktiven und rationalen zerlegt werden kann, so, denke ich, kann die Schönheit selbst in ursprüngliche und abgeleitete unterschieden werden. Wie manche Objekte durch ihr eigenes Licht scheinen und viel mehr Objekte durch erborgtes und reflektiertes Licht, so nehme ich an, daß der Glanz der Schönheit in manchen Objekten inhärent und ursprünglich ist und in vielen anderen geborgt und reflektiert. Nun gibt es nichts, was gewöhnlicher wäre in dem Empfinden der ganzen Menschheit und in der Sprache aller Nationen, als die Übertragung eines Attributes von dem Subjekt, zu dem es eigentlich gehört, auf irgend ein



verwandtes oder ähnliches Subjekt. Es ist deshalb natürlich und der Neigung der menschlichen Gefühle entgegenkommend, daß in vielen Fällen die Schönheit, die ursprünglich und eigentlich in dem bezeichneten Dinge ist, auf das Zeichen übertragen wird, die Schönheit in der Ursache auf die Wirkung, die im Zweck auf die Mittel und die in dem Handelnden auf das Werkzeug.

Wenn das, was im letzten Kapitel über die Unterscheidung gesagt wurde zwischen der Erhabenheit, die wir Qualitäten des Geistes zuschreiben, und der, die wir materiellen Gegenständen zuschreiben, wohl begründet ist, so wird ohne weiteres zuzugeben sein, daß diese Unterscheidung in der Schönheit von Objekten vollständig analog dazu ist. Ich werde es daher nur durch ein Beispiel illustrieren. Es gibt nichts in dem Äußeren eines Mannes, was lieblicher und anziehender wäre als eine vollkommen gesittete Lebensart. Aber was ist diese gesittete Lebensart? Sie besteht aus allen äußeren Zeichen der schuldigen Achtung unseren Vorgesetzen gegenüber, der Herablassung zu unseren Untergebenen, der Höflichkeit gegen alle, mit denen wir verkehren oder zu tun haben. Dazu kommt beim schönen Geschlecht jene Feinheit des äußeren Benehmens, die ihm ansteht. Und wie kommt es, daß dies alles solche Reize in den Augen aller Menschen hat? Aus dem Grunde allein, nehme ich an, weil es ein natürliches Zeichen ist von einem solchen Charakter und insbesondere von den Neigungen und Empfindungen mit Rücksicht auf andere und mit Rücksicht auf uns selbst, die in sich selbst wahrhaft liebenswürdig und schön sind. Das ist das Original, von dem die feine Lebensart das Abbild ist, und es ist die Schönheit des Originals, die unseren Sinnen durch das Abbild reflektiert wird. Die Schönheit der guten Erziehung liegt daher nicht ursprünglich in dem äußeren Benehmen, in dem sie besteht, sondern sie ist abgeleitet von den Eigenschaften des Geistes, die sie ausdrückt. Und obwohl es ein gutes Benehmen geben mag ohne die entsprechenden Eigenschaften des Geistes, seine Schönheit ist doch immer abgeleitet von dem, was es naturgemäß ausdrückt.

Ich möchte jetzt dazu übergehen, einen allgemeinen Überblick zu geben über diejenigen Eigenschaften in den Objekten, denen wir mit Recht und Vernunft sei es ursprüngliche sei es abgeleitete Schönheit zuschreiben können. Allein hier erhebt sich eine Schwierigkeit aus der unbestimmten Bedeutung des Wortes Schönheit, die ich früher schon zu bemerken Gelegenheit hatte. Manchmal wird unter Schönheit alles mit einbegriffen, was einem guten Geschmack gefällt, und so umfaßt sie auch Erhabenheit und Neuheit wie überhaupt alles, was in engerem Sinne Schönheit heißt. Ein andermal wird sie selbst von guten Schriftstellern beschränkt auf die Objekte des Gesichts, wenn sie entweder

gesehen oder erinnert oder eingebildet werden. Einen Anhaltspunkt bietet die gewöhnliche Einteilung der Objekte des Geschmacks in Neuheit, Erhabenheit und Schönheit. Da die Neuheit keine Eigenschaft des neuen Objektes, sondern bloß eine Beziehung zwischen ihm und der Kenntnis der Person ist, so muß danach jede Eigenschaft in einem Objekte, das einem guten Geschmack gefällt, in irgend einem Grade entweder Erhabenheit oder Schönheit besitzen. In der Stufenleiter der Vollkommenheit und realen Vollendung müssen wir daher nach dem suchen, was entweder erhaben oder schön in Objekten ist. Was der eigentliche Gegenstand der Bewunderung ist, ist erhaben, und was der eigentliche Gegenstand der Liebe und Wertschätzung ist, ist schön. Das ist, meine ich, der einzige Begriff der Schönheit, der übereinstimmt mit der Einteilung der Objekte des Geschmacks, die allgemein von den Philosophen angenommen worden ist. Und diese Verknüpfung der Schönheit mit realer Vollkommenheit war eine Hauptlehre der sokratischen Schule und ist in den Dialogen Platons und Xenophons dem Sokrates oft zugeschrieben worden.

Wir könnten daher zuerst einen Überblick zu gewinnen versuchen über diejenigen Eigenschaften des Geistes, denen wir mit Recht und Vernunft Schönheit zuschreiben können, und dann über die Schönheit, die wir an den Objekten der Sinne wahrnehmen. Wir werden finden, wenn ich mich nicht täusche, daß in den ersteren ursprüngliche Schönheit vorhanden ist, und daß die Schönheiten der zweiten Klasse abgeleitet sind von irgend einer Beziehung, die sie zum Geiste haben als die Zeichen oder Ausdrucksformen irgend einer liebenswerten geistigen Eigenschaft oder als die Wirkungen der planvollen Anlage, der Kunst und der weisen Einrichtung.

Wie Erhabenheit naturgemäß Bewunderung erzeugt, so erzeugt die Schönheit naturgemäß Liebe. Wir können daher mit Recht denjenigen Eigenschaften Schönheit zuschreiben, die die natürlichen Objekte der Liebe und der freundlichen Affektion sind. Von dieser Art sind hauptsächlich einige der moralischen Tugenden, die einem liebenswürdigen Charakter eigen sind. Unschuld, Güte, Leutseligkeit, Menschenliebe, ein freundliches Gemüt, Gemeinsinn und die ganze Reihe der milden und sanften Tugenden — diese Eigenschaften sind liebenswürdig aus ihrer eigentlichen Natur heraus und auf Grund ihres inneren Wertes. Es gibt andere Tugenden, die Bewunderung erregen und daher erhaben sind, wie Großmut, Tapferkeit, Selbstbeherrschung, Überlegenheit gegenüber Mühe und Arbeit ebenso wie gegenüber dem Vergnügen und Überlegenheit gegenüber den Launen des Glücks. Diese Ehrfurcht gebietenden Tugenden bilden das, was am erhabensten im menschlichen Charakter ist; die freundlichen Tugenden, was daran am

schönsten und liebenswürdigsten ist. Insofern sie Tugenden sind, ziehen sie die Billigung unseres moralischen Sinnes nach sich; insofern sie wohl anstehend und liebenswürdig sind, affizieren sie unseren Schönheitsinn.

Nächst den liebenswürdigen moralischen Tugenden gibt es viele intellektuelle Talente, die einen inneren Wert haben und unsere Liebe und Achtung auf diejenigen lenken, die sie besitzen. Solche sind Kenntnisse, gesunder Verstand, Witz, Humor, Heiterkeit, guter Geschmack, Begabung für eine der schönen Künste, für die Beredsamkeit, für die Schauspielkunst, und wir können hinzufügen: Begabung für jede friedliche oder kriegerische Kunst, die in der Gesellschaft nützlich ist. Es gibt gleicherweise Talente, die wir auf den Körper beziehen, die eine ursprüngliche Schönheit und Anmut haben, wie Gesundheit, Kraft und Beweglichkeit, die gewöhnlichen Begleiter der Jugend, Geschicklichkeit in körperlichen Übungen und Geschicklichkeit in den mechanischen Künsten. Das sind reale Vollkommenheiten des Menschen, da sie seine Macht vergrößern und den Körper zu einem passenden Instrument für den Geist machen.

Ich meine daher, daß in den moralischen und intellektuellen Vollkommenheiten des Geistes und in seinen aktiven Kräften die Schönheit ursprünglich wohnt, und daß von ihr als der Quelle alle Schönheit abgeleitet ist, die wir in der sichtbaren Welt wahrnehmen. Der unsichtbare Schöpfer, die Quelle aller Vollkommenheit, hat allen seinen Werken das Gepräge seiner göttlichen Weisheit, Macht und Güte gegeben, die allen Menschen sichtbar sind. Die Werke der Menschen in der Wissenschaft, in den Künsten des Geschmacks und in den mechanischen Künsten tragen die Merkmale derjenigen Eigenschaften des Geistes, die bei ihrer Hervorbringung angewendet wurden. Ihr äußeres Benehmen und ihre Lebensführung drückt die guten oder schlechten Eigenschaften ihres Geistes aus. In jeder Gattung von lebenden Wesen nehmen wir durch sichtbare Zeichen ihre Instinkte, ihre Begierden, ihre Affektionen und ihre Klugheit wahr. Selbst in der unbelebten Welt gibt es viele Dinge, die den Eigenschaften des Geistes analog sind, so daß es kaum etwas zum Geiste Gehöriges gibt, was nicht durch Bilder dargestellt wäre, die von den Objekten der Sinne hergenommen sind; und auf der anderen Seite ist jedes Objekt der Sinne dadurch verschönt, daß es seinen Reiz von den Attributen des Geistes borgt.

Wenn wir auf der anderen Seite die Eigenschaften in sinnlichen Gegenständen betrachten, denen wir Schönheit zuschreiben, so, meine ich, werden wir in ihnen allen irgend eine Beziehung zum Geiste finden, und die größte in denen, die am schönsten sind. Wenn wir

die unbelebte Materie abstrakt betrachten, als eine Substanz, die ausgestattet ist mit den Eigenschaften der Ausgedehntheit, Festigkeit, Teilbarkeit und Beweglichkeit, so scheint in diesen Eigenschaften nichts zu sein, was unseren Schönheitsinn affiziert. Aber wenn wir den Erdball betrachten, den wir bewohnen, wie er durch seine Form, seine Bewegungen und seine Ausstattung für die Wohnung und den Unterhalt einer Unendlichkeit mannigfaltiger Klassen von lebenden Geschöpfen geeignet ist, vom niedrigsten Reptil hinauf bis zum Menschen, so haben wir in der Tat ein großartiges Schauspiel, mit dem die erhabensten und die schönsten Werke menschlicher Kunst keinen Vergleich aushalten. Die einzige Vollkommenheit der toten Materie besteht darin, daß sie durch ihre mannigfaltigen Formen und Eigenschaften so wunderbar für die Zwecke des tierischen und hauptsächlich des menschlichen Lebens geeignet ist. Sie liefert die Stoffe für jede Kunst, die auf den Unterhalt oder die Verschönerung des menschlichen Lebens ausgeht. Von dem Höchsten Künstler ist sie in den verschiedenen Stämmen des Pflanzenreiches organisiert und mit einer Art Leben begabt, ein Werk, das menschliche Kunst nicht nachahmen und menschlicher Verstand nicht begreifen kann. Kurz, in jeder Form bezieht die Materie, sei sie unorganisiert, pflanzlich oder tierisch, ihre Schönheit von den Zwecken, denen sie dienstbar ist, oder von den Zeichen von Weisheit oder anderen geistigen Eigenschaften, die sie zur Erscheinung bringt.

Die Eigenschaften der unbelebten Materie, in denen wir Schönheit wahrnehmen, sind Ton, Farbe, Form und Bewegung; der erste ein Gegenstand des Gehörs, die anderen drei des Gesichts; in dieser Reihenfolge können wir sie betrachten.

In einem einzelnen Ton, der von einer sehr schönen Stimme zum Erklingen gebracht wird, ist eine Schönheit, die wir in demselben Ton nicht wahrnehmen, sobald er von einer häßlichen Stimme oder einem unvollkommenen Instrument zum Erklingen gebracht wird. Ich brauche nicht zu versuchen, die Vollkommenheiten in einem einzelnen Ton aufzuzählen, die ihm Schönheit verleihen. Einige von ihnen haben Namen in der Musikwissenschaft und andere vielleicht nicht. Aber ich meine, man wird zugeben: jede Eigenschaft, die einem einzelnen Ton Schönheit verleiht, ist ein Zeichen von einer Vollkommenheit entweder in dem Organ, sei es die menschliche Stimme oder ein Instrument — oder in der Ausführung. Die Schönheit des Tones ist zugleich das Zeichen und die Wirkung dieser Vollkommenheit; und die Vollkommenheit der Ursache ist der einzige Grund, den wir für die Schönheit der Wirkung angeben können. — In einer musikalischen Komposition liegt die Schönheit entweder in der Harmonie, in der Melodie oder im Aus-

druck. Die Schönheit des Ausdrucks muß abgeleitet sein entweder von der Schönheit des ausgedrückten Dinges oder von der Kunst und Geschicklichkeit, die dazu aufgewendet ist, um es angemessen auszudrücken.

Die Namen Harmonie und Disharmonie sind metaphorisch und setzen irgend eine Analogie voraus zwischen den Tonbeziehungen, auf die sie figürlich angewendet werden, und den geistigen und gemütlichen Beziehungen, die sie ursprünglich und eigentlich bedeuten. Soweit ich nach meinem Ohr urteilen kann, beobachte ich folgendes. Wenn zwei oder mehr Personen von guter Stimme und gutem Gehör sich freundschaftlich unterhalten, sind die Töne ihrer verschiedenen Stimmen harmonisch, werden aber disharmonisch, wenn sie zornigen Leidenschaften freien Lauf lassen, so daß man, ohne zu hören, was gesprochen wird, an den Tönen der verschiedenen Stimmen erkennen kann, ob sie sich streiten oder freundschaftlich unterhalten. Dies wird allerdings nicht so leicht wahrgenommen bei Wohlerzogenen, die gelernt haben, den zornigen Klang in der Stimme zu unterdrücken, selbst wenn sie wirklich zornig sind — wie bei Menschen untersten Ranges, die ihre Leidenschaften ohne jede Zurückhaltung ausdrücken. Wenn gelegentlich Disharmonie im Gespräch entsteht, aber bald in vollkommener Freundschaft endigt, so empfinden wir daran mehr Vergnügen als an vollkommener Einmütigkeit. In gleicher Weise werden in die musikalische Harmonie gelegentlich disharmonische Töne eingeführt, jedoch immer in der Absicht, die vollendete Harmonie, die darauf folgt, noch mehr hervortreten zu lassen. Ob diese Analogie zwischen der Harmonie eines Musikstückes und der Harmonie in dem gesprächsweisen Gedankenaustausch eine bloße Einbildung ist oder in den Tatsachen eine reale Grundlage hat, das überlasse ich denen zu entscheiden, die ein feineres Ohr haben und es auf Beobachtungen dieser Art angewendet haben. Wenn sie eine richtige Grundlage haben, wie es mir der Fall zu sein scheint, so dienen sie zur Erklärung der metaphorischen Anwendung der Namen Harmonie und Disharmonie auf die Beziehungen von Tönen und zur Erklärung des Vergnügens, das uns die Harmonie in der Musik gewährt, und sie dienen dazu, zu zeigen, daß die Schönheit der Harmonie abgeleitet ist von der Beziehung, die diese Harmonie zu angenehmen Affektionen des Geistes hat.

Mit Rücksicht auf die Melodie überlasse ich es den Kennern der Musikwissenschaft, zu bestimmen, ob eine den festen Regeln der Harmonie und Melodie gemäß komponierte Musik zugleich ohne Ausdruck sein, und ob Musik, die keinen Ausdruck hat, irgend welche Schönheit besitzen kann. Mir scheint, daß jede Stelle in einer Melodie, die an-

genehm ist, eine Nachahmung der Töne der menschlichen Stimme ist beim Ausdruck eines Gefühls oder einer Leidenschaft, oder die Nachahmung irgend eines anderen Objektes in der Natur, und daß die Musik ebenso wie die Poesie eine nachahmende Kunst ist.

Die Farben der natürlichen Objekte sind gewöhnlich Zeichen irgend einer guten oder schlechten Eigenschaft in dem Objekt; oder sie können der Einbildung etwas Angenehmes oder Unangenehmes suggerieren. In der Kleidung und Ausstattung hat die Mode einen beträchtlichen Einfluß auf die Bevorzugung einer Farbe vor einer anderen.

Der Anblick einer Anzahl Wolken von verschiedener und immer wechselnder Schattierung auf dem Hintergrunde eines heiteren blauen Himmels beim Sonnenuntergang gewährt dem Auge jedes Menschen ein großartiges Schauspiel. Wolken, die sich über Wolken schichten, von mannigfacher Färbung, je nachdem sie den direkten Strahlen der Sonne sich nähern, erweitern unsere Vorstellung von den Regionen über uns. Sie geben uns einen Blick in die Beschaffenheit der Regionen, die, in wolkenloser Luft, eine vollständige Leere zu sein scheinen; aber wir sehen in ihnen die Vorräte von Wind und Regen aufgespeichert, die für jetzt noch gefesselt sind, jedoch zur rechten Zeit auf die Erde niedergehen werden. Selbst der einfache Bauer genießt, indem er diesen Himmel anschaut, nicht bloß ein dem Auge wohlgefälliges Bild, sondern er erblickt in ihm ein glückliches Vorzeichen des schönen Wetters. — Die richtige Anordnung von Farbe und von Licht und Schatten ist eine der Hauptschönheiten der Malerei; aber diese Schönheit ist am größten, wenn diese Anordnung das bestimmteste, natürlichste und angenehmste Bild gibt von dem, was der Maler darzustellen beabsichtigte.

Wenn wir an letzter Stelle die Schönheit der Form oder Figur in unbelebten Objekten betrachten, so ergibt sich diese nach Hutcheson aus der Regelmäßigkeit in Verbindung mit Mannigfaltigkeit. Hier wäre zu bemerken, daß Regelmäßigkeit in allen Fällen Planmäßigkeit und Kunst ausdrückt; denn nichts Regelmäßiges war jemals das Werk des Zufalls. Und wo Regelmäßigkeit mit Mannigfaltigkeit verbunden ist, drückt sie die Planmäßigkeit noch stärker aus. Außerdem ist richtig bemerkt worden, daß regelmäßige Figuren leichter und vollkommener durch den Geist erfaßt werden als die unregelmäßigen, von denen wir niemals eine adäquate Vorstellung bilden können. Gerade Linien und ebene Oberflächen, obwohl sie aus ihrer Regelmäßigkeit eine Schönheit erhalten, lassen keine Mannigfaltigkeit zu und sind deshalb Schönheiten der niedersten Ordnung. Gekrümmte Linien und Oberflächen geben Raum für unendliche Mannigfaltigkeit in Verbin-

dung mit jedem Grade von Regelmäßigkeit, und deshalb übertreffen sie in vielen Fällen die geraden an Schönheit. Aber die Schönheit, die von der Regelmäßigkeit und Mannigfaltigkeit herrührt, muß sich immer derjenigen unterordnen, die ihren Ursprung hat in der Anpassung der Form an den beabsichtigten Zweck. In jedem Dinge, das zu einem Zweck bestimmt ist, muß die Form diesem Zweck angepaßt sein, und jedes Ding in der für seinen Zweck passenden Form ist eine Schönheit; alles, was es für einen Zweck ungeeignet macht, ist eine Häßlichkeit.

Wir hätten nun die Form der Erde selbst zu betrachten und ihre mannigfaltige Ausstattung mit Dingen unbelebter Art. Die Verteilung von Land und Meer, Gebirgen und Tälern, Flüssen und Quellen, die Mannigfaltigkeit der Bodenoberfläche und der Mineralien und Metalle, die sie in ihrem Innern birgt, die Luft, die sie umgibt, der Wechsel von Tag und Nacht und der Wechsel der Jahreszeiten — die Schönheit aller dieser Erscheinungen, die in der Tat das Höchste ist, besteht darin, daß diese Dinge den lebendigsten und packendsten Eindruck von der Weisheit und Güte ihres Schöpfers machen, mit der er sie so wunderbar für den Gebrauch des Menschen und der anderen Erdbewohner einrichtete.

Die Schönheiten des Pflanzenreiches sind denen der unbelebten Materie, in jeder Form, die menschliche Kunst der unbelebten Materie geben kann, weit überlegen. Daher haben es die Menschen in allen Zeitaltern geliebt, ihre Personen und ihre Wohnungen mit den pflanzlichen Produkten der Natur zu schmücken. — Die Schönheiten des Feldes, des Waldes und des Gartens wirken auf ein Kind, lange bevor es denken kann. Dies ist ein Instinkt, der indes nicht auf die Kindheit beschränkt ist. Er veranlaßt den Blumenfreund, den Botaniker, den Philosophen, die Objekte, die die Natur durch diesen mächtigen Instinkt ihrer Aufmerksamkeit empfiehlt, zu prüfen und zu vergleichen. Wenn er so die innere Struktur der Pflanzen prüft und sie von ihrem Anfangsstadium im Samen bis zu ihrer Reife verfolgt, sieht er tausend schöne Einrichtungen der Natur, die seinen Verstand mehr ergötzen, als ihre äußere Form sein Auge entzückte.

Im Tierreich nehmen wir noch größere Schönheiten wahr als im Pflanzenreich. Hier beobachten wir Leben, Sinne, Tätigkeit und verschiedene Instinkte und Affektionen und in vielen Fällen große Klugheit. Dies sind Attribute des Geistes und haben eine ursprüngliche Schönheit. Wir finden ferner, daß, je vollkommener jedes Individuum in einer Gattung von Tieren für seine Bestimmung und seine Lebensweise eingerichtet ist, umso größer seine Schönheit ist. Bei einem Rennpferd gibt alles, was Beweglichkeit, Feuer und Wetteifer ausdrückt,

dem Tiere Schönheit. Bei einem Jagdhunde sind Schärfe des Geruchs, Eifer auf der Jagd und Willfährigkeit die Schönheiten der Gattung. Ein Schaf hat seine Schönheit von der Feinheit und Menge der Wolle, und bei den wilden Tieren ist jede Schönheit ein Zeichen ihrer Vollkommenheit in ihrer Art. Es ist eine Beobachtung des berühmten Linné, daß im Pflanzenreiche die giftigen Pflanzen gewöhnlich ein schmutziges und unangenehmes Aussehen haben, wofür er viele Beispiele gibt. Meiner Ansicht nach kann die Beobachtung auf das Tierreich ausgedehnt werden, wo wir gewöhnlich etwas das Auge Verletzendes sehen bei den schädlichen und giftigen Tieren.

Von allen Gegenständen der Sinne wird die wirksamste und anziehendste Schönheit wahrgenommen bei den Menschen und besonders beim schönen Geschlecht. Den genauesten und systematischsten Bericht darüber habe ich gefunden in »*Crito; or, a Dialogue on Beauty*«, wie man sagt, von dem Autor des »Polymetis«*) und abgedruckt von Dodsley in seiner *Collection of Fugitive Pieces.* Ich werde diesem Autor einige Beobachtungen entlehnen, die, wie ich meine, darauf ausgehen, zu zeigen, daß die Schönheit des menschlichen Körpers abgeleitet ist von den Zeichen irgend einer Vollkommenheit des Geistes oder der Person, die an ihm zu erkennen sind.

Alle Schönheit beim Menschen kann auf vier Hauptpunkte zurückgeführt werden: Farbe, Form, Ausdruck und Grazie. Die beiden ersten kann man den Körper, die beiden letzten die Seele der Schönheit nennen. — Die Schönheit der Farbe beruht nicht allein auf der natürlichen Lebhaftigkeit der Fleischfarbe und des Rot, auch nicht auf den viel größeren Reizen, die die Farben durch geeignete Mischung mit anderen gewinnen, sondern sie beruht bis zu einem gewissen Grade auch auf der Idee der Gesundheit, ohne welche alle Schönheit matt und weniger fesselnd ist, und mit der sie immer einen Zuwachs an Glanz und Stärke erhält. Das wird unterstützt durch die Autorität Ciceros: *Venustas et pulchritudo corporis secerni non potest a valetudine.* — Von den Bestandteilen der Schönheit ist der nächste im Range die Form oder die Proportion der Teile. Die schönste Form, wie der Autor meint, ist die, die Zartheit und Sanftheit beim weiblichen Geschlecht andeutet und beim männlichen Stärke oder Beweglichkeit. Die Schönheit der Form liegt daher ganz im Ausdruck. — Der dritte Bestandteil, der mehr Macht besitzt als Farbe oder Form, heißt bei ihm *expression*, und er bemerkt, daß es allein der Ausdruck der sanften und freundlichen Leidenschaften ist, der Schönheit

*) Joseph Spence, unter dem Pseudonym Sir Harry Beaumont. 2. Aufl., London 1752.

verleiht, daß alle grausamen und unfreundlichen zur Entstellung beitragen, und daß man aus diesem Grunde von einer guten Natur sehr richtig sagen kann, daß sie der beste Zug sei, selbst in dem schönsten Gesicht. Die Leidenschaften, heißt es weiter, können Schönheit verleihen ohne den Beistand von Farbe oder Form, und sie hinwegnehmen, wo diese vereinte Anstrengungen machen, Schönheit zu verleihen; und deshalb ist dieser Teil der Schönheit den anderen beiden weit überlegen.

Der letzte und vorzüglichste Teil der Schönheit ist die Grazie, die der Autor für undefinierbar hält. Es gibt zwei Arten von Grazie, die majestätische und die familiäre; die erste mehr gebietend, die letztere mehr entzückend und gewinnend. Die griechischen Maler und Bildhauer pflegten die erstere am strengsten auszudrücken in Blick und Haltung ihrer Minerva, und die letztere bei der Venus.

Obwohl die Grazie so schwer zu definieren sein mag, so gibt es zwei Punkte, die in Bezug auf sie allgemeine Geltung haben. Erstens: Es gibt keine Grazie ohne Bewegung. Daher erscheint im Gesicht die Grazie nur auf den Zügen, die beweglich sind und die wechseln mit den verschiedenen Emotionen und Empfindungen des Geistes, so wie die Augen und Augenbrauen, der Mund und die benachbarten Teile. Eine zweite Beobachtung ist die, daß es keine Grazie geben kann bei nicht zusammen Passendem, oder daß nichts graziös sein kann, was nicht dem Charakter und der Situation der Person angepaßt ist. Aus diesen Beobachtungen, die mir richtig zu sein scheinen, können wir, denke ich, den Schluß ziehen, daß die Grazie, soweit sie sichtbar ist, aus den Bewegungen besteht — entweder des ganzen Körpers oder eines Teiles oder des Gesichts —, welche die vollendetste Schicklichkeit des Benehmens und des Empfindens in einem liebenswürdigen Charakter ausdrücken [17]).

So, denke ich, lassen sich alle Bestandteile der menschlichen Schönheit, wie sie von diesem geistreichen Autor aufgezählt und beschrieben sind, in der endgültigen Formel zusammenfassen: sie drücken entweder irgend eine Vollkommenheit des Körpers aus, als eines Teils des Menschen und eines Instrumentes des Geistes, oder irgend eine liebenswürdige Eigenschaft oder ein solches Attribut des Geistes selbst. Es kann indes nicht geleugnet werden, daß es unnatürlich ist, den Ausdruck eines schönen Gesichts von den liebenswürdigen Eigenschaften, die es naturgemäß ausdrückt, zu trennen; aber wir nehmen so lange das Gegenteil an, bis wir eine klare Einsicht haben; und selbst dann huldigen wir dem Ausdruck, gerade so wie wir dem Thron huldigen, auch wenn ihn zufällig ein Unwürdiger innehaben sollte.

Ich komme damit zum Schluß. Der Geschmack scheint der Ent-

wickelung unterworfen zu sein wie der Mensch. Wenn Kinder durch Schlaf erfrischt sind und von Müdigkeit und Hunger geheilt, sind sie aufgelegt, den Objekten ihrer Umgebung Aufmerksamkeit zu schenken; sie haben Freude an glänzenden Farben, prächtigen Ornamenten, regelmäßigen Formen, freundlichen Gesichtern, Lärm und Heiterkeit. Das ist der Geschmack der Kindheit, der, wie wir schließen müssen, zu weisen Zwecken verliehen ist. Ein großer Teil der Glückseligkeit dieses Lebensabschnittes rührt davon her; und deshalb sollte man ihn begünstigen. Er leitet die Kinder an, die Objekte zu beachten, die sie später einmal ihrer Aufmerksamkeit wert finden können. Er treibt sie an, ihre kindlichen Fähigkeiten des Körpers und Geistes zu üben, die durch solche Übungen täglich gekräftigt und erprobt werden. Indem sie an Alter und Verstand zunehmen, ziehen andere Schönheiten ihren Verstand auf sich, die durch ihre Neuheit oder Überlegenheit diejenigen, die sie früher bewunderten, in den Schatten stellen. Die intellektuellen und moralischen Vermögen beginnen sich zu entfalten und nehmen unter günstigen Umständen stufenweise an Stärke zu, bis sie den Grad von Vollendung erreichen, auf den die menschliche Natur in ihrem gegenwärtigen Stadium beschränkt ist. Bei unserem Fortschreiten von der Kindheit zur Reife eröffnen sich unsere Fähigkeiten in einer geregelten von der Natur bestimmten Ordnung; die geringsten zuerst, die bedeutsameren in der Folge, bis die moralischen und rationalen Vermögen den Menschen vollenden. Jede Fähigkeit bietet neue Begriffe, bringt neue Schönheiten in den Gesichtskreis und erweitert das Gebiet des Geschmacks, so daß wir sagen können: Es gibt einen Geschmack der Kindheit, einen Geschmack der Jugend und einen männlichen Geschmack. Jedes ist schön zu seiner Zeit; doch nicht mehr in demselben Maße, wenn seine Zeit vorbei ist. Nicht daß dem Manne die Dinge mißfallen sollten, die dem Kinde oder der Jugend gefallen; nur daß er weniger Wert auf sie legt im Vergleich zu anderen Schönheiten, mit denen er bekannt sein sollte.

Unsere moralischen und rationalen Vermögen beanspruchen mit Recht die Herrschaft über den ganzen Menschen. Selbst der Geschmack ist ihrer Autorität nicht entzogen; er muß sich dieser Autorität in jedem Falle unterwerfen, in dem wir über Gegenstände des Geschmacks nachzudenken oder zu disputieren beanspruchen; es ist die Stimme der Vernunft, die verlangt, daß unsere Liebe oder unsere Bewunderung zu dem Verdienst des Objektes im Verhältnis stehe. Wenn sie nicht auf Würdigkeit gegründet ist, muß sie die Wirkung der Konstitution sein oder irgend einer Gewohnheit oder einer zufälligen Assoziation. Eine liebende Mutter mag eine Schönheit sehen in ihrem

Liebling, oder ein vernarrter Schriftsteller in seinem Werk, Schönheiten, für die die übrigen Menschen blind sind. In solchen Fällen ist die Affektion voreingenommen und besticht sozusagen das Urteil, das Objekt dieser Affektion würdig erscheinen zu lassen. Denn der Geist kann nicht leicht auf ein Objekt einen Wert legen über das Maß dessen hinaus, was er als gebührend erkennt. Wenn die Affektion nicht durch eine natürliche oder erworbene Neigung fortgerissen wird, wird sie naturgemäß geleitet und sollte sie geleitet werden durch das Urteil.

Anmerkungen.

[1]) Die hier mit starken Kürzungen wiedergegebene Abhandlung Th. Reids bildet den VIII. Essay der Schrift »*On the intellectual powers of man*«, 1785. Im Jahre 1788 erschienen die »*Essays on the active powers of the human mind*«. Diese beiden Schriften bilden ein großes Werk, zu dem das »*Inquiry into the human mind*« (1764) als Einleitung angesehen werden kann. Th. Reid war im Jahre 1710 geboren, also 75 Jahre alt, als er die vorliegenden Gedanken über Ästhetik niederschrieb. Ich zitiere nach der Ausgabe seiner Werke von Hamilton, 6. Auflage 1863. Ihr ist vorausgeschickt ein »*Account of the life and writings of Thomas Reid*« von Dugald Stewart. Reids Werke wurden ins Französische übersetzt von Théodore Jouffroy, 1828—1835. In der Einleitung findet man eine Darstellung der Grundzüge der schottischen Philosophie sowie eine Zusammenstellung der Vertreter der schottischen Schule. — In deutscher Übersetzung liegt bis jetzt nur vor das »*Inquiry*«, 1782. Kurze Anhaltspunkte zur Orientierung über die Ästhetik des 18. Jahrhunderts entnimmt man bequem William Knights »*Philosophy of the Beautiful, being outlines of the History of Aesthetics*«, London 1895, Bd. I. Von Reid sagt der Verfasser: »Im ganzen genommen haben wir in Reid eine sonderbare Mischung von scharfer Einsicht, begrenzt durch den Horizont schottischer Idiosynkrasie, mit vager Plattheit. Bisweilen scheint er die wahre Verkörperung des Gemeinplatzes, und ein andermal finden wir wieder Weite, Vertiefung und Blitze von wirklicher Einsicht, die seine Untersuchung wertvoll machen.« (Vgl. Anm. 9.) Es ist hier nicht der Raum, über seine Persönlichkeit viel zu sagen. »Sein Leben wurde zugebracht«, wie Stewart sagt, »im Dunkel gelehrter Zurückgezogenheit. Er war nicht ehrgeizig und kümmerte sich wenig um literarischen Ruhm.« Nach seiner eigenen Aussage besteht sein ganzes Verdienst als Philosoph in der entschiedenen Befolgung der Baconschen Methode (vgl. Anm. 12) und nicht in der Überlegenheit durch irgend eine Erfindungsgabe. Auf die Palme des sogenannten Genies verzichtete Reid zu Gunsten der Gründer der Systeme, die er zu bekämpfen sich vorgenommen hatte. Aber ein moderner Kenner bemerkt: »Wie es zu viele gibt, die weiser erscheinen wollen als sie wirklich sind, so war es der ungewöhnlichere Fehler Reids, weniger Philosoph zu scheinen als er wirklich war.« (A. Campbell Fraser, Thomas Reid. *Famous Scots Series. Edinburgh and London,* 1898, S. 131.) — Eine eingehende Würdigung Reids finde ich nur bei Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906, S. 17 ff. Herrn Professor Dessoir verdanke ich auch die Anregung zur Beschäftigung mit diesem Philosophen.

[2]) An anderen Stellen betont R. allerdings, daß selbst für das populäre Bewußtsein die Eigenschaft des Körpers mit der Empfindung, die sie im Geiste des Menschen verursacht, nicht verwechselt werde, obwohl sie denselben Namen führe. Der Sprachgebrauch bezeuge, daß der Name der (sekundären) Eigenschaft stets

dem Körper beigelegt werde und nicht der Empfindung. Man sage wohl, der eine Körper rieche angenehm, der andere unangenehm, aber nicht, der aufnehmende Geist rieche das eine Mal angenehm, das andere Mal unangenehm. (Vgl. Werke p. 114a, 138a.)

[3]) *Intellectual powers, Chap.* XVII. *Works* p. 313b ff. Die Unterscheidung der primären und der sekundären Eigenschaften an den Objekten der Wahrnehmung ist von Locke übernommen. Zu den primären gehört Ausdehnung, Teilbarkeit, Form, Bewegung, Festigkeit, der harte, weiche oder flüssige Aggregatzustand; zu den sekundären: Ton, Farbe, Geschmack, Geruch, Hitze und Kälte. R. begründet den Unterschied damit, daß wir von dem inneren Wesen der primären Eigenschaften eine direkte und deutliche Vorstellung erhalten (wenn auch sonst nach R. alle unsere Erkenntnis relativ ist), von den sekundären dagegen nur wissen, daß sie eine bestimmte Empfindung in uns hervorrufen.

[4]) Hamilton macht darauf aufmerksam, daß Descartes und Locke keine solche Folgerung zogen. Sie stellten nur fest, daß die Namen Geschmack, Hitze u. s. w., sofern sie eigentlich die Empfindungen bezeichneten, nicht zugleich auf die Eigenschaften der Gegenstände angewendet werden könnten. Die Cartesianer erfanden daher sogar feine Unterschiede in der Bezeichnung, um dem Doppelsinn zu begegnen. So war der primitive oder radikale Ton die Eigenschaft eines Körpers, eine bestimmte Bewegung in der Luft oder einem anderen Medium zu veranlassen, der sekundäre oder derivative Ton diese Bewegung in dem Medium selbst, und der formale Ton die Empfindung, die durch den Eindruck verursacht wird, den der radikale Ton mittelbar und der derivative Ton unmittelbar auf das Gehörorgan ausübt. Auch Aristoteles hatte schon die genaue Unterscheidung der παθητικαὶ ποιότητες *(qualitates patibiles)* und der πάθη *(passiones)* durchgeführt. (Werke p. 205b und 310b in den Noten Hamiltons.)

[5]) Einen ganz entsprechenden Fehler macht Reid selbst weiter unten, wenn er die Erscheinungsformen des ästhetisch Wertvollen mit den beiden Gruppen des Erhabenen und des Schönen decken will. Doch dürfen wir diesen Maßstab nicht ohne weiteres anlegen. Er begnügt sich damit, seinen Zeitgenossen in dieser Einteilung zu folgen und setzt dementsprechend auch, unbekümmert um systematische Anordnung, den psychologischen Faktor der Neuheit als gleichartiges Kapitel einfach daneben. (Daß ihm der Unterschied der Sache selbst klar ist, ergibt sich aus dem Text.) Bedeutsamer ist die maßlose Ausdehnung des Umkreises der ästhetischen Gegenstände, insbesondere die fortwährende Verquickung des Ästhetischen mit dem Moralischen, die aber z. B. bei Shaftesbury sowohl wie bei Hume schon zu beobachten ist.

[6]) Vom Bischof de Pouilly übernimmt R. folgenden Gedankengang. »Der Urheber der Natur hat bei der Verteilung von angenehmen und schmerzhaften Gefühlen weise und wohlwollend das Beste des Menschengeschlechtes im Auge gehabt und hat uns sogar durch eben dieses Mittel gezeigt, welche Art des Verhaltens für uns maßgebend sein sollte. Denn erstens: Die Schmerzempfindungen der animalischen Art sind Warnungen vor dem, was uns verletzen könnte; und die angenehmen Empfindungen dieser Art fordern uns zu den Handlungen auf, die zur Erhaltung des Individuums oder der Gattung notwendig sind.« An dieser Stelle seien gleich die weiteren Punkte aufgeführt, da auf die ganze Art der Auffassung noch zurückzukommen ist. »Zweitens: Mit denselben Mitteln fordert uns die Natur zu mäßiger körperlicher Übung auf und ermahnt uns, einerseits Trägheit und Untätigkeit zu vermeiden, anderseits übermäßige Arbeit und Anstrengung. Drittens: Die mäßige Übung aller unserer rationalen Vermögen gewährt Ver-

gnügen. Viertens: Jede Art von Schönheit wird mit Vergnügen betrachtet, und jede Art von Häßlichkeit mit Mißfallen; und wir werden finden, daß alles, was wir schön nennen, etwas in sich selbst Wertvolles oder Nützliches ist oder ein Zeichen von etwas Wertvollem oder Nützlichem.« *Intellectual powers, Essay* II, *Chap.* XVI. *Of sensation.* Werke, p. 312. Das Werk von Louis Jean de Pouilly ist betitelt »*Théorie des sentiments agréables*«, Paris 1747, 8° und 1749, 12°. In deutscher Sprache: »Lehre der angenehmen Empfindungen«, aus dem Französischen übersetzt, Berlin 1751, und »Theorie der angenehmen Empfindungen«, aus dem Französischen übersetzt von Friedr. Jul. Biel, Leipzig 1751.

[7]) Joseph Addisons Aufsätze im »Spectator«, 1712. Seine Beiträge zum »Tatler« und zum »Spectator« sind zusammen erschienen unter dem Titel »*Essays moral and humorous, also essays on imagination and taste*«. *Edinburgh, published by William and Robert Chambers,* 1839. — Mark Akenside schrieb, angeregt und begeistert durch die Aufsätze Addisons, ein Gedicht »*The Pleasures of Imagination*« (1744), das wegen seiner originellen Behandlung desselben Gedankenkreises von den Zeitgenossen hoch geschätzt wurde. Vgl. »*The Poems of Mark Akenside*«, London 1772 oder »*The poetical works of Mark Akenside*«, London 1814 und Edinburgh 1857. Eine deutsche Übersetzung in Prosa erschien zu Greifswalde 1756; eine andere in Versen, »Vergnügungen der Einbildungskraft«, übersetzt von August von Rode, Berlin 1804.

[8]) Bekannt ist die Durchführung dieses Gedankens der »Funktionslust« bei Dubos, »*Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture*«, 1719. Man vergleiche aber auch den zweiten und dritten der von Levesque de Pouilly aufgezählten Punkte in Anm. 6.

[9]) W. Knight schreibt über die »Neuheit«: »*That a thing which is new interests us, is a very commonplace observation*«. (I, 186.) Der Leser dieses Abschnittes ist nun in der Lage zu beurteilen, ob eine solche Kritik angebracht ist. Bei Home ist die Neuheit mit Recht der Gewohnheit gegenübergestellt. Die Ästhetik Homes (*Elements of Criticism,* 1762) ist ausführlich untersucht worden von Wilhelm Neumann, »Die Bedeutung Homes für die Ästhetik und sein Einfluß auf die deutschen Ästhetiker«, Diss., Halle 1894, und Berlin 1894. Reid handelt über die Gewohnheit gesondert in »*Active powers*«, *Essay* III, *Chap.* III, *Of habit.* Werke, p. 550 ff.

[10]) Diese Stelle der Genesis wurde auch von anderen Ästhetikern diskutiert. Über die Streitfrage zwischen Huet und Boileau, zu der auch Home Stellung nahm, vgl. Neumann, a. a. O. S. 105 und 108.

Nach Johann Georg Sulzer ist das Erhabene das, bei dem der Inhalt die Form völlig überragt. Dieser Inhalt muß aber doch unserem Begriffsvermögen irgendwie zugänglich gemacht werden. »Das völlig Unbegreifliche rührt uns so wenig, als wenn es gar nicht vorhanden wäre. Wenn man uns sagt: Gott habe die Welt aus nichts erschaffen, oder: Gott regiere die Welt durch bloßes Wollen, so fühlen wir gar nichts dabei, weil dieses gänzlich außer unseren Begriffen liegt. Wenn aber Moses sagt: Jetzt sprach Gott, es werde Licht! und das Licht ward, so geraten wir in Bewunderung, weil wir uns wenigstens einbilden, etwas von dieser Größe zu begreifen; wir hören befehlende Worte und fühlen einigermaßen ihre Kraft.« Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig 1771—74, zitiert nach der 2. Aufl., 1792—94, unter »Erhaben«. — Vgl. dazu Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, ihre Ziele und Taten. Berlin 1899, S. 24.

Die schottischen Ästhetiker stehen in dieser Frage unter dem Einfluß der Schrift περὶ ὕψους, die sie unter dem Namen des Longinus zitieren. Vgl. Anm. 14.

[11]) Von der Schönheit, die aus der Erkenntnis der Angepaßtheit an einen End-

zweck fließt, haben wir schon gehört (S. 324). Dieser Begriff ist so durchgehends bei R. wirksam, daß eine prägnante Umschreibung dieses Gedankens hier Platz finden mag, die hundert andere vertreten kann: »Kunstwerke bringen eine Eigenschaft des Künstlers zum Ausdruck und beziehen oft einen Zusatz von Schönheit von ihrer Nützlichkeit oder der Angepaßtheit an ihren Endzweck.« *Intellectual powers, Essay* VI, *Chap.* VI. Werke, p. 453b. Hören wir nun, wie es bei seinem bekannteren Vorgänger Home in der Behandlung der Ästhetik aussieht: »Die Aufweisung von nützlichen Endursachen ist eine Aufgabe, der sich Home mit ausgesprochener Vorliebe fast bei jedem ‚Element', das er unterscheidet, widmet. Die Anschauung, daß ‚der gütige Urheber der Natur' das Wohlgefallen an dieser und jener Erscheinung zu diesem und jenem Zwecke uns eingepflanzt habe, wird immer und immer wiederholt. Der Nachweis von ‚Endursachen' ist, wie schon Baco treffend bemerkt hat, eine ‚*Inquisitio sterilis et tamquam virgo deo consecrata, quae nihil parit*'.« Neumann, S. 26. Was würde aber aus unserem Text werden, wenn wir, wie Neumann es in seiner Abhandlung zu tun erklärt, alle diesbezüglichen Stellen übergingen! Diese Lehre hängt auch bei Reid eng zusammen mit der von der zweckmäßigen Einrichtung unserer Konstitution durch einen allmächtigen und gütigen Gott, und diese wiederum mit der Lehre von den Prinzipien des *common sense*. Gewisse Wahrheiten, sagt R., erkennen wir nicht durch Überlegung, sondern unmittelbar durch eine uns innewohnende Vernunft. So z. B. kann uns kein Skeptizismus des Glaubens an die Objektivität der Sinneswahrnehmungen berauben. Das »*common*« schließt jedes individuelle Moment aus. Die Prinzipien des *Common sense* sind »die Inspiration des Allmächtigen«; sie können uns nicht täuschen, wie wir doch auch nicht annehmen können, daß Gott uns absichtlich so eingerichtet hätte, daß wir — etwa durch unsere Sinneswahrnehmungen — fortwährend irregeführt werden. (Vgl. S. 336.) Von den einzelnen Prinzipien des *Common sense* spricht R. in den »*Intellectual powers*«, *Essay* VI, *Chap.* V, VI. Dieselbe theistische Erklärungsform wendet R. beim Instinkt und bei der Gewohnheit an: »Beide scheinen Teile einer ursprünglichen Konstitution zu sein. Ihr Endzweck und ihr Nutzen ist einleuchtend; aber wir können keine Ursache für sie angeben außer den Willen dessen, der uns schuf.« Werke, p. 551 a. Für den Instinktbegriff verweise ich besonders auf Karl Groos, Die Spiele der Tiere, Jena 1896, II. Kap. Spiel und Instinkt, S. 22 ff. Groos zitiert einen Satz Addisons, der hier nun nicht mehr wiedergegeben zu werden braucht. (Er steht übrigens am Schluß des Spectatorartikels »*Speculations on Instinct*«, in den *Essays moral and humorous,* 1839, S. 56 a.) Ferner wird Reimarus daselbst angezogen. (H. S. Reimarus, Allgemeine Betrachtungen über die Triebe der Tiere, hauptsächlich über ihre Kunsttriebe, 1760, 3. Aufl., Hamburg 1773, Vorbericht. Ein Kapitel bei ihm ist betitelt: »Die Erkenntnis des Schöpfers aus den tierischen Kunsttrieben«.)

[12]) Die Lehre von den Zeichen ist Berkeley entlehnt; sie spielt eine große Rolle bei Reid. Er spricht ausführlich darüber im *Inquiry, Chap.* V, *Section* III. Werke, p. 121 b ff. Es seien nur einige Sätze daraus wiedergegeben, die gleichzeitig in anderer Beziehung belehrend sind. »Die erste Klasse von natürlichen Zeichen umfaßt diejenigen, deren Verbindung mit dem bezeichneten Dinge eine natürliche Einrichtung, aber nur durch die Erfahrung entdeckt worden ist. Das Ganze der echten Philosophie besteht in der Entdeckung solcher Verknüpfungen und in ihrer Zurückführung auf allgemeine Regeln. Der große Lord Verulam hatte ein vollkommenes Verständnis hierfür, wenn er die Philosophie eine Interpretation der Natur nannte. Niemand hat je die Natur und die Begründung der philosophischen Kunst genauer verstanden oder glücklicher ausgedrückt.... Und wenn jemals unsere

Philosophie über den menschlichen Geist dahin gebracht wird, den Namen einer Wissenschaft zu verdienen, woran man niemals verzweifeln sollte, so muß es geschehen durch Beobachtung von Fakten, ihre Zurückführung auf allgemeine Regeln und richtige Folgerungen aus ihnen. Was wir gewöhnlich natürliche Ursachen nennen, könnte eigentlich besser natürliche Zeichen heißen, und was wir Wirkungen nennen, besser die bezeichneten Dinge. Die Ursachen haben, soviel wir wissen, keine eigentliche wirkende Ursächlichkeit, und alles, was wir mit Bestimmtheit behaupten können, ist, daß die Natur eine konstante Verbindung zwischen ihnen und den Dingen, die ihre Wirkungen genannt werden, eingerichtet hat, und daß sie den Menschen die Anlage verliehen hat, diese Verbindungen zu bemerken, sich auf ihre Permanenz zu verlassen und zur Bereicherung ihrer Kenntnisse und Vermehrung ihrer Macht Gebrauch von ihnen zu machen.« Stewart hat gewiß ein Urteil darüber, ob Reid Bacos »philosophische Kunst« verstanden hat. Er sagt: »Man kann fast auf jeder Seite seiner Schriften den Einfluß der allgemeinen Gesichtspunkte, die das *Novum Organum* bietet, verfolgen; und was tatsächlich seine Werke aufs klarste und charakteristischste auszeichnet, ist der Umstand, daß sie den ersten strengen Versuch darbieten, auf das Studium der menschlichen Natur die Forschungsmethode anzuwenden, die Newton zu der Entdeckung der Eigenschaften des Lichtes und der Gesetze der Gravitation führte.« *Account* p. 9a.

[13]) Burke (*Essay on the Sublime and Beautiful*, 1756) bringt außerdem das Erhabene mit dem Selbsterhaltungstrieb zusammen. Vgl. Neumann, a. a. O. S. 141 und 105. Ferner Joseph Wohlgemuth, Henry Homes Ästhetik und ihr Einfluß auf deutsche Ästhetiker. Diss. Rostock, Berlin 1893, S. 41 Anm.

[14]) Zum Erhabenen seien noch ein paar Zeilen aus Akenside und Addison angeführt, die James Beattie in seinen »*Dissertations, Moral and Critical*« (1783) verwendet. Ich zitiere nach der Übersetzung: »Jak. Beatties Moralische und Kritische Abhandlungen. Aus dem Englischen, mit Zusätzen.« II. Teil. Göttingen 1790, S. 306 ff. »Die meisten von den Schriftstellern über diesen Gegenstand haben unsere Neigung für das, was groß und erhaben ist, als einen Beweis der Würde unserer Seele und des göttlichen Endzweckes, wozu sie gebildet ist, betrachtet. Akenside hat die Ausdrücke des Longinus hierüber sehr schön übersetzt: ‚Gott hat den Menschen nicht als ein unedles Wesen erschaffen, sondern hat uns, da er uns Leben gab und uns mitten in dieses weite Weltall wie vor der zu irgend einer Feierlichkeit versammelten Menge setzte, um seine ganze Herrlichkeit uns zu zeigen und uns zu einer hohen Nacheiferung zu erziehen, in unsere Seele eine unauslöschliche Liebe jedes Großen und Erhabenen gepflanzt, jedes Dinges, das göttlich über unserer Fassung erscheint'.... Ich darf nicht vergessen, daß Addison die nämliche Denkart angenommen und, mit der Kenntnis eines Christen erleuchtet und von seiner Gottesfurcht erwärmt, sie noch unendlich verfeinert hat. ‚Das oberste Wesen,' sagt er, ‚hat die Seele des Menschen so gebildet, daß nichts seine letzte, angemessene und eigentliche Glückseligkeit ausmachen kann als Er selbst. Weil daher ein großer Teil unserer Glückseligkeit aus der Betrachtung seines Wesens herfließen muß, hat er unseren Seelen, um ihnen eine solche Betrachtung annehmlich zu machen, ein natürliches Vergnügen in dem Gefühle alles Großen und Unbegrenzten gegeben'.«

[15]) »*It gives a value to the object, abstracted from its utility.*« Hier scheint also das erste und einzige Mal von dem Wohlgefallen ohne Rücksicht auf die Nützlichkeit die Rede zu sein. Zu dieser schwierigen Frage glaube ich am besten auf Hugo Spitzer verweisen zu dürfen, der hier unter anderem auch über Hutcheson spricht. (Hermann Hettners kunstphilosophische Anfänge und Literarästhetik, 1903, S. 429.)

[16]) Ähnlich Addison, a. a. O. p. 153 b, in dem Aufsatz »*Beneficence of the Creator.*«

[17]) Der »Crito« ist im ganzen genommen nicht sehr gehaltvoll. Gerade zu dem letzten Punkt möchte ich noch eine schöne Parallelstelle aus L. J. de Pouilly anführen. Kap. V seiner Schrift ist betitelt: »*De la Beauté du Corps, de l'Esprit et de l'Ame*«. Da heißt es auf S. 49: »Die Reize der Grazie sind schöner als die Schönheit des Körpers, weil sie einem zarten Schleier gleichen, durch den hindurch der Geist sichtbar ist. Sie sind gebunden an die richtige Beziehung der Haltungen, Gebärden, Bewegungen, Ausdrücke und Gedanken auf den Endzweck, den man sich dabei vorstellt; und sie verleihen dieser Beziehung die größte Wohlgefälligkeit, wenn die passendsten Mittel mit der größten Leichtigkeit angewandt zu sein scheinen.« Hier fühlt man sich beinahe an Spencers Prinzip des kleinsten Kraftaufwandes erinnert. Wohlgemerkt heißt es: *paroissent avoir été saisis.*

XVI.

Die Neidfarbe Gelb.

Von

Theodor Volbehr.

Im Jahre 1876 erschien ein Werk von Arnold Ewald, das noch heute mit großem Respekt genannt wird, so oft man von den Rätseln des menschlichen Farbensinns spricht. Es führte den Titel: »Die Farbenbewegung. Kulturhistorische Untersuchungen.« Der Verfasser trug sich mit weit ausschauenden Absichten. Er wollte das Vorhandensein eigenartiger Wandlungen des Farbensinns nachweisen und zugleich den Beweis für die innere Gesetzmäßigkeit dieser Wandlungen erbringen. Er begann seine Arbeit mit der Veröffentlichung zweier Abhandlungen zu dem Thema: »Gelb«. Die erste betitelte er: »Die Neidfarbe«, die zweite: »Gelb als Kultusfarbe«. Weitere Abhandlungen erschienen nicht.

Aber schon diese beiden Abhandlungen brachten eine Fülle kulturhistorischen Materials, um den Nachweis für eine überraschende Behauptung Arnold Ewalds zu führen, für die Behauptung nämlich, daß die Kulturmenschheit ihre Beziehungen zur gelben Farbe im Laufe der Jahrhunderte von Grund auf verändert habe, daß aus einer begeisterten Hingabe allmählich eine Verachtung des Gelb erwachsen sei.

Die erste Abhandlung schloß mit den Worten: »Will man das Ergebnis in eine Art von Formel bringen, so ergibt sich:

> ein moralisch Negatives (der Neid) bekommt mit steigender Kultur seinen Ausdruck durch eine der sogenannten positiven Farben (Gelb)

oder noch kürzer: Der Wert des Gelb ist am Neid gemessen im Niedergange.«

Und die zweite Abhandlung schloß mit dem Satze:

> »ein moralisch Positives (Kultus) verliert mit steigender Kultur seinen Ausdruck durch eine der sogenannten positiven Farben (Gelb)

oder noch kürzer: Der Wert des Gelb ist am Kultus gemessen im Niedergange.«

Das heißt also mit dürren Worten: man mag die Sache ansehen von welcher Seite man will, die Wertschätzung der gelben Farbe ist in ständigem Sinken.

Im Altertum war Gelb die hochverehrte Kultfarbe, »im Mittelalter« — so faßt Lichtwark das Ergebnis der Ewaldschen Forschungen zusammen — »wurde das Blau zur Kultfarbe erhoben und das Gelb zur Neid- und Teufelsfarbe gestempelt.«

Soweit ich die Wirkung dieser Behauptung Arnold Ewalds habe beobachten können, ist sie stark und nachhaltig gewesen. Alfred Lichtwark schreibt 1902 in der »Erziehung zum Farbensinn«: »Diese ungeheure Umkehrung der symbolischen Bedeutung von Blau und Gelb kann bisher nur als Tatsache hingestellt, in keiner Weise jedoch erklärt werden.«

In sechsundzwanzig Jahren war also die Ewaldsche Behauptung zur Tatsache umgewandelt, und selbst eine kritisch so stark veranlagte Natur wie Alfred Lichtwark hielt es für ausgeschlossen, an dieser Tatsache zu deuteln oder eine Erklärung für sie zu finden.

Man möchte daraus schließen, daß die Art und Weise, wie Ewald seine Behauptungen belegt, etwas ungewöhnlich Überzeugendes hat.

Hat er vielleicht gar schon selbst nach einer Erklärung gesucht und bei diesem Suchen entdeckt, daß eine Antwort auf die Frage nach den inneren Gründen dieser »ungeheuren Umkehrung« sich nicht eher geben läßt, als bis weite, noch brach liegende Wissensgebiete systematisch angebaut worden sind? Und ergibt sich vielleicht aus solcher Entdeckung die Unmöglichkeit, in absehbarer Zeit eine Erklärung zu finden? Keineswegs. Ewald hat auch nicht einmal den Versuch gemacht, dieser Frage näher zu treten. Er begnügt sich damit, zu sagen: »Es geht unzweifelhaft aus dieser Untersuchung hervor, daß der Grund für die Veränderung der typischen Neidfarbe nur in dem veränderten Verhältnis der hier in Betracht kommenden Farben, hier namentlich des Gelb, zur menschlichen Anschauung zu suchen sei. Die Ansicht über diese Farbe muß sich im Lauf der Zeit und mit dem Wechsel der leitenden Kulturvölker verschoben haben. Die Neigung der Römer für das Gelb muß zu groß gewesen sein, als daß sie es hätten dem gefürchteten und verhaßten Neide zuschreiben können; die Sympathie für das Gelb muß bei uns so gering sein, daß wir kein Bedenken tragen, es zur Leibfarbe des Neides zu erklären.«

Ewald zeigt uns also lediglich Sympathie und Antipathie gleich Wechselwinden durch die Gemüter ganzer Völker hindurch stürmen; keiner weiß, von wannen sie kommen.

Und er zeigt uns das in etwas summarischer Weise. Er untersucht drei Kulturperioden — warum nur diese drei und warum gerade

diese drei, das erfahren wir leider nicht —: 1. die Augusteische Zeit des Römischen Altertums, 2. das 13. Jahrhundert im abendländischen Mittelalter und 3. die Gegenwart.

Die Resultate, die Arnold Ewald findet, sind die folgenden: Das Augusteische Zeitalter sah den Neid nicht gelb, sondern bläulichgrau; das 13. Jahrhundert sah den Neid grün, bisweilen sogar schon gelb; und endlich die Gegenwart sieht den Neid lediglich gelb. Dazu bemerkt er: »Ein Rückblick auf die den besprochenen drei Zeiten zukommende Neidfarbe zeigt, daß die drei im Laufe von zwei Jahrtausenden zu unterscheidenden Farben sich in einer Reihenfolge ablösen, welche von dem Gebiete des Blaugrau ausgehend allmählich in das des Gelb übergeht und auf diese Weise die Mittelstufe des Grün erzeugt. Ganz so, als wenn man es mit Farbstoffen zu tun hätte, deren einer, Blaugrau, durch immer größeren Zusatz von Gelb erst in Grün und dann in ein fast grünfreies Gelb verwandelt wird.«

Das wäre in der Tat sehr eigenartig!

So ständen also Römisches Kaisertum und Gegenwart (trotz der Parallelen, die man hin und wieder zwischen diesen Zeiten zu ziehen liebt), in einem klaffenden Gegensatz zueinander, und der Punkt, wo diese Gegensätze sich zu einer Art Einheit zusammenfinden, läge im Mittelalter! Das ist denn doch so seltsam, daß es nach meinem Dafürhalten nicht gut möglich ist, diese Behauptung einfach auf Treu und Glauben hinzunehmen, ohne Umschau nach den treibenden Kräften für solchen Umschwung oder richtiger für solchen Entwickelungsgang zu halten.

An welcher Stelle und durch welche Veranlassung wurde dem bisherigen Blau der Neidfarbe so viel Gelb hinzugemischt, daß ein Grün entstand; und wann und wodurch verschwand das Blau so vollständig aus diesem Grün, daß Gelb entstand?

Für den ersten Teil dieser Frage scheint es nicht unmöglich, eine Antwort zu finden.

Wenn zu den Zeiten des Augustus die Neidfarbe noch bläulichgrau war, wie Ewald behauptet, und wenn in der nächsten daraufhin untersuchten Zeit die Beimengung des Gelb eklatant ist, dann ist es wahrscheinlich, daß irgend ein tief in die Gemüter, in das ganze Zeitempfinden eingreifendes Ereignis, das der nachaugusteischen Zeit den Stempel aufdrückt, diese Erscheinung zuwege gebracht hat. Das größte Ereignis dieses Zeitalters war aber unzweifelhaft die Geburt des Christentums, das Wachstum einer christlichen Kirche.

Nun wissen wir aus der Geschichte der Mythologie und ihrer Grenzgebiete genugsam, daß die Kirche überall die Bedeutung der früheren Göttergestalten dadurch zu vermindern versuchte, daß sie ihr

göttliches Wesen ins Dämonische verzerrte. Aus Huldgestalten wurden Unholde, aus kraftvollen Schutzmächten wurden spukhafte Kobolde. So suchte die Kirche zu diskreditieren, was sie nicht mit Stumpf und Stiel aus den Herzen der Neugetauften reißen konnte.

Wie nahe liegt da die Annahme, daß die junge Kirche das Gelb, das der Vergangenheit eine Kultfarbe war, das an die Verehrung des Bacchus und der Venus erinnerte, den Gläubigen verächtlich zu machen suchte. Ja, es erscheint einem nahezu selbstverständlich, daß an die Stelle jenes Gelb die lichte Himmelsfarbe Blau trat. Denn Blau mußte doch fraglos die Lieblingsfarbe eines Kultes sein, dessen Patrone im Himmel wohnten und der die Andächtigen immer wieder auf die zukünftige Heimat im Himmel hinwies.

Wenn aber so an die Stelle des Gelb das Blau trat und das Gelb von seiner Höhe hinabgestoßen wurde, dann war es allerdings nicht verwunderlich, daß zur Charakterisierung einer so niedrigen Gesinnung, wie der Neid sie dokumentierte, die gelbe Farbe gewählt wurde.

Nur versteht man nicht recht, weshalb nun zunächst eine Mischung von dem Bläulichgrau der Vergangenheit und dem verachteten Gelb eintrat, warum der Neid zunächst mit Vorliebe grün (wie Ewald behauptet) dargestellt wurde. Und noch weniger versteht man — vorausgesetzt, daß in der Tat die Kirche schuld an dem Wandel der Dinge ist — warum die Gegenwart einen schrofferen Standpunkt dem Farbensinn des Heidentums gegenüber einnimmt als das Mittelalter.

Warum verschwand der letzte Rest des Blau aus der Neidfarbe nicht in den Zeiten, da die Macht der Kirche auf ihrem höchsten Gipfel stand?

Je mehr man solcher Frage nachdenkt, desto zweifelhafter wird es einem, ob in der Tat der Umschwung des Farbensinns auf einen Anstoß von seiten der Kirche zurückzuführen ist. Und umso notwendiger erscheint es, Beweise für diese Annahme zu suchen. Aber es ist schwerer, sie zu finden, als man denkt.

Um das Jahr 1200 gibt Papst Innocenz III. in einer Schrift über das heilige Meßopfer eine erste ausführliche Darstellung des im römischen Ritus gebräuchlichen liturgischen Farbenkanons. Man sollte meinen, daß hier die Sympathien und Antipathien der Kirche in Bezug auf die blaue und die gelbe Farbe deutlich zum Ausdruck kommen müßten. Aber wir erfahren, daß die Grundfarben für die kirchlichen Paramente Weiß, Schwarz, Rot und — Grün sind. Und das in einer Zeit, da nach Ewald die Neidfarbe Grün ist! Wir erfahren dann weiter, daß an die Stelle der Farben Ersatzfarben treten können. An die Stelle des Schwarz Violett, an die Stelle des Rot Purpur und an die Stelle des Grün — Gelb! Es ist also das angeblich verachtete

Gelb feierlich in den Kreis der liturgischen Farben aufgenommen! Und Innocenz III. bemerkt ausdrücklich, daß an den Festen der Bekenner Gelb verwandt werde: *crocum ad confessores.* Krokusfarben war aber zur Zeit der Antike das Festgewand zahlreicher Götter. Ist das Animosität der Kirche gegen die Kultfarbe der Vergangenheit?

Und weiter: zwischen 1258 und 1283 wird durch das Edikt des *Liber consuetudinaris* des Abtes Richard de Ware von Westminster für die kirchliche Feier des Pfingstfestes die freie Wahl zwischen roten, blauen und gelben Gewändern gelassen. Ja, wir besitzen aus dem Jahre 1361 ein Inventar der St. Peterskirche in Rom, aus dem hervorgeht, daß St. Peter, die Hauptkirche der Christenheit, eine besonders stattliche Anzahl von gelben Paramenten besaß.

Also im Norden wie im Süden ist nichts von einer absichtlichen Ausscheidung der gelben Farbe aus dem Textilschmuck der Kirche zu bemerken.

Und auch sonst nirgends. J. Braun berichtet in einem Aufsatz der Zeitschrift für christliche Kunst vielerlei über die Entwickelung des liturgischen Farbenkanons, aber nirgends sehen wir den Versuch der Kirche, die gelbe Farbe verächtlich zu machen. Wir sehen im Gegenteil, daß Gelb auffallend oft im Gottesdienste die intensivste Verwendung findet. Wir erfahren, daß in Ellwangen für die Feier von Laetare, Trinitatis und Epiphanie Gelb die ausschließliche Paramentfarbe war, daß in Eichstädt bei der Palmweihe und der Palmprozession und selbst am Karsamstag von der Geistlichkeit gelbe Gewänder getragen wurden.

Ein Franziskanermissale aus dem 15. Jahrhundert lehrt uns, daß die Kirche auch an dem Feste Allerheiligen, also gerade an dem Feste, das der Gesamtheit aller Heiligen geweiht war, der gelben Farbe nicht entbehren wollte: der Priester hatte bei der heiligen Handlung Weiß, der Diakon Rot, der Subdiakon aber Gelb oder Grün zu tragen. Von Blau, der angeblichen Kultfarbe der christlichen Zeit, ist nichts zu merken. Bei den Festen zu Ehren der Priester, Mönche und Einsiedler, denen kirchliche Ehren zu teil wurden, war Gelb die ausschließliche Farbe der Paramente.

Und diese kirchliche Hochschätzung der gelben Farbe blieb lange über das Mittelalter hinaus. Im Jahre 1600 war in Eichstädt bei der Weihnachtsvigil Gelb in Gebrauch; in einer ganzen Reihe von französischen Kirchen war Gelb selbst am Karfreitag bis weit in das 17. Jahrhundert hinein die Farbe des Festes, und in der Notre-Dame zu Paris wurde noch im Jahre 1776 Gelb bei dem Feste der heiligen Maria Magdalena verwandt.

Wenn man nun zu diesen Tatsachen hinzunimmt, daß in der dar-

stellenden Kunst des ganzen Mittelalters und ebenso in den kirchlichen Darstellungen späterer Zeit tausendfältig Gelb verwandt worden ist, auch in den Gewandungen und Attributen der Heiligen, dann fragt man in der Tat erstaunt, wo denn die Animosität der christlichen Zeit gegen die gelbe Farbe zu finden sei. Bei der Kirche doch gewiß nicht. Und wo denn sonst? Nun, Arnold Ewald weist darauf hin, daß die von der Zeit verachteten Juden und daß die Dirnen hin und wieder durch gelbe Abzeichen charakterisiert worden seien; das sei doch unzweifelhaft Beweis genug, wie tief verachtet die gelbe Farbe gewesen sei.

Verhielt es sich aber wirklich so?

Was zunächst die Charakterisierung der Juden anbetrifft, so darf man nicht vergessen, daß es in älteren Zeiten überall, wo innerhalb eines Landes mehrere Völker zusammenwohnten, selbstverständlicher Gebrauch war, die geduldeten Fremdlinge durch ein äußerliches Erkennungszeichen von dem eigentlichen Herrenvolk des Landes abzutrennen und sie auch wieder unter sich zu unterscheiden. Wackernagel weist darauf hin, daß in Ägypten die herrschenden Mohammedaner für die Christen blaue, für die Samaritaner rote und für die Juden gelbe Kopfbedeckung dekretierten. So wurden auch überall in deutschen Landen die Juden als Sondervolk kenntlich gemacht. Aber nicht immer durch gelbe Abzeichen. Herrad von Landsberg zeigt uns z. B. auf den Häuptern der Juden weiße Hüte, und die gleiche Farbe als Erkennungszeichen für Juden findet sich in Miniaturen späterer Handschriften. Es ist klar, daß es sich bei diesen weißen Kopfbedeckungen lediglich darum handelte, ein möglichst auffallendes Merkmal zu geben; und kein guter Christ wird auf den Gedanken gekommen sein, daß durch eine solche Verwendung der weißen Farbe die symbolische Farbe Gottes, des heiligen Geistes, der Engel, der Seligen, des Glaubens, der Heiligkeit und so fort entweiht werden könnte.

Warum sollte er dann eine Ächtung des Gelb fühlen, wenn dem Juden am Hut oder auf der Gewandung auffallende gelbe Lappen befestigt waren, ja selbst wenn das Laterankonzil von 1215 solche Unterscheidungsmale anordnete?

Ich möchte zudem der Annahme mich zuneigen, daß diese gelben Abzeichen eine Art Reminiszenz an die charakteristische Tracht des Hohenpriesters waren. Der große Ring von gelbem Zeuge, der auf die Brustseite der Judenröcke genäht wurde, mochte in der Tat anfänglich an das goldene Brustschild des Hohenpriesters erinnern sollen und die gelbe Kopfbedeckung an das goldene Schild über seinem Haupte.

Einen Beweis für die Nichtachtung der gelben Farbe erbringt jedenfalls diese Art der Kennzeichnung nicht.

Was aber die Abzeichen der Dirnen anbetrifft, so ist zunächst zu bemerken, daß fast in jeder Stadt Form und Farbe der Abzeichen verschieden waren. Daß man im Interesse der anständigen Frauen die Dirnen irgendwie kenntlich zu machen suchte, war eigentlich selbstverständlich. Aber man tat es kaum, um dadurch Verachtung zu bezeugen. Alwin Schultz behauptet wenigstens in seinem »Deutschen Leben im 14. und 15. Jahrhundert«: »Von der allgemeinen Mißachtung, die man später den Venuspriesterinnen entgegenbringt, ist in damaliger Zeit kaum die Rede.« Dann können aber auch die Farben der Abzeichen, die der jeweilige Rat einer Stadt bestimmte, keine mißachteten Farben sein. Wenn sie es aber gewesen wären, dann wären im deutschen Mittelalter alle Farben verachtet gewesen. Denn in Nürnberg hatten die »heimlichen frowen an irn schleyern einen grünen strich 2 finger breit; in Cöln drogen de gemeine frowen 1389 rode welen up iren heufde«; in Meran trugen sie 1317 »ein gelwez vänle, da mit man si erkenne«; in Leipzig finden wir sogar 1506 blaue Schnüre auf gelben Mänteln.

Aber selbst wenn alle Dirnen des Mittelalters gelbe Abzeichen getragen hätten, das würde noch gar nichts für die Verachtung der gelben Farbe beweisen. Denn wir finden das ganze Mittelalter hindurch eine geradezu leidenschaftliche Vorliebe der Frauenwelt für gelbe Kopfbänder, Stirnbinden, Schleier und Tücher. Wackernagel konstatiert diese Vorliebe vom 12. bis zum 16. Jahrhundert und bringt in seiner Abhandlung über die Farben- und Blumensprache des Mittelalters zahlreiche Beweise für die Stärke dieser Leidenschaft. Noch im 16. Jahrhundert werden ernste Rügen ihretwegen von der Kanzel herab gesprochen. Zumal Geiler von Kaisersberg spricht in rücksichtslosester Grobheit über die in diesem Schmuck (der färbende Safran war sehr teuer) sich ausdrückende Verschwendungssucht und sucht durch drastische Vergleiche zu wirken: »die alten weiber mit den gellen schleyeren sehen heruss als ein gereüchet stück fleisch oss einer gelen brüe.«

Die Farbe aber konnte er durch alle Derbheit nicht diskreditieren. Und das beabsichtigte er auch gar nicht. Denn das Gelb galt seiner Zeit wie all den vorhergehenden Jahrhunderten nicht nur als eine fröhliche, köstliche Farbe, sondern es galt auch den Deutschen als eine spezifisch deutsche Farbe.

Wackernagel berichtet uns, daß in der Blumensprache der Liebenden im 14. Jahrhundert Gelb die Farbe der höchsten Beglückung, der Gewährung ersehnter Freuden gewesen sei. Gleichzeitig ist Gelb in einem klösterlichen Schriftstück desselben Jahrhunderts als das Zeichen christlicher Fröhlichkeit genannt: »der vrolichekeit also daß er alle

seine arbait treget in gote«. Vor allem aber ist Gelb die Farbe des germanischen Haares, des Haares der Edlen im Gegensatz zu dem schwarzen Haar der Knechte. Die altnordische Dichtung, der Rîgsmâl, schildert den ersten Unfreien als schwarz und mißgestalten, den ersten Freien als rot, den ersten Edlen als hell von Haar und leuchtend von Antlitz. Wackenroder hat sicher recht mit seiner Behauptung, daß »das ganze Mittelalter hindurch jenes helle Blond für die schönste und vornehmste Haarfarbe gegolten hat, das die alte Sprache mit val oder auch mit gel und die Dichtkunst durch die Vergleichung mit dem Gold oder dem Wachs oder der frischen Seide bezeichnet«.

Wackenroder fügt hinzu, daß in der mittelalterlichen Epik nicht nur Dietrich von Bern und Gudrun und Isot, sondern sogar Medea und Aeneas, Helena und Paris, ja sogar Cupido als im stolzen Besitz solchen gelen Haares geschildert werden. Ist das ein Beweis für die Verachtung des Gelb?

Einer der Dichter der Zeit singt einmal in Begeisterung:

»Gott gruoz euren rubinroten mund
Gott gruoz eur gelbes har!«

Wäre die Haarfarbe ihm unerfreulich erschienen, er hätte sie sicher nicht genannt.

Der beste Beweis aber dafür, daß man das Gelb der Haare geliebt, ist die Tatsache, daß man das Haar noch im Ausgang des 15. Jahrhunderts gelb färbte, wenn es diese Farbe nicht von Natur besaß. Geiler von Kaisersberg spricht in einer Predigt des Jahres 1498 von ehrbaren Frauen, die »das Haar zieren, gâl *(crocei coloris eos efficere)*, kraußlecht und lang machen«.

Es wird kaum nötig sein, weiteres Material heranzuziehen, um den Beweis zu führen, eine wie herzliche Freude das ganze Mittelalter an dem lichten Glanz des Gelb gehabt hat. Nicht nur Walther von der Vogelweide freute sich an dem Blühen der Natur: »diu werlt was gelf rôt unde blâ!« Und die gelbe Sonne spielte für Gesunde und Kranke noch immer dieselbe herzerfreuende Rolle, wie in der Welt der Antike.

Und trotz alledem! Es läßt sich doch nicht leugnen, daß der Neid als »gelb« häufig genug charakterisiert worden ist, und daß man dabei keineswegs die Absicht hatte, dem Neide ein verschönerndes Mäntelchen umzuhängen!

Wenn aber dem so ist, wie läßt sich dieser Widerspruch zu der allgemeinen Sympathie für Gelb erklären?

Zunächst einmal: ist der Neid während der christlichen Epoche stets als gelb oder als grün bezeichnet worden? Nein.

In Freidanks »Bescheidenheit« steht der merkwürdige Vers:

»Grüene, gel und weitin
Dâz sol die nîtvarwe sîn.«

Nun heißt aber weîtin (von Waid, dem deutschen Indigo stammend): blau. Wir finden also die angeblich in der Wertschätzung der Kulturmenschheit sich ablösenden Farben Gelb und Blau nebeneinander gestellt und noch um die Verbindungsfarbe Grün vermehrt. Das kann doch wohl nur heißen, daß dem Dichter die Neidfarbe einen fleckigen Eindruck macht, gewissermaßen als sei der Körper und das Antlitz des Neidischen »gelb, grün und blau geschlagen«.

Das deutet darauf, daß bei dieser Charakterisierung nicht beliebige Farben zur Symbolisierung gewissermaßen von außen her in den Begriff »Neid« hineingetragen sind, sondern daß der Dichter von der körperlichen Erscheinung des Neidischen die Charakterisierung des Neides ablas. Und gehen wir nun von diesem Gesichtspunkt aus an die Prüfung der »gelben Neidfarbe« heran, dann werden wir sehr bald merken, daß dieses »Gelb« ein ganz anderes ist als das Gelb der Krokusblume, als jenes Gelb der gewährenden Liebe. Es ist das Gelb eines kranken, blutleeren Gesichtes. Es ist das Synonym für blaß, bleich.

Hans Sachs stellt einmal die Frage: »Wer ist der selb Narr so dürr, mager, bleich und gelb?« und gibt darauf die Antwort: »Schau, dieser ist der neidig Narr«. Denkt bei dieser Zusammenstellung des Gelb mit den anderen schmückenden Beiwörtern irgend jemand an das ausgesprochene, reine Gelb der Farbenskala? Sicher kein Mensch. Man denkt lediglich an das gelbliche Aussehen eines kranken Menschen.

So wird also hier das Gelb in dem gleichen Sinne gebraucht, wie so häufig auch das Weiß und sogar das Blau. »Sîn rôtin varwe wirt im gel« heißt es im Meier Helmprecht, als von der Einwirkung eines heftigen Schreckens auf den Helden gesprochen wird; und Konrad von Megenberg nennt als das wesentlichste Merkmal eines Kranken, daß er »ain gelb varb hât«.

Und ganz allgemein wird im Mittelalter und weit darüber hinaus überall dort, wo wir Heutigen die Bezeichnungen »blaß« oder »bleich« brauchen würden, das Wort gel angewandt. Wir nennen den Tod bleich, leichenfarben, der »Renner« nennt ihn den »gelben« Tod: »swie sêr sie tanzent, singent, springent, doch brüet ir vleisch der gelwe tôt«. Und im Rosengarten heißt es von einem Mönche, der vor Haß und Zorn abwechselnd erblaßt und erglüht: »Dô verkarte sich diu farwe an deme guoten man: gel und biwîlen rôt sîn farwe wart getân.« Gel und plaîch wechseln als völlig gleichwertig und gleichbedeutend miteinander ab. Dem Indogermanen war die Veränderung der Gesichtsfarbe in Gelb — sei es durch Fehlen des rosigen

Schimmers einer blutreichen Haut, sei es durch eine bestimmte Erkrankung (man denke an Leberkrankheiten) — begreiflicherweise unerfreulich, wie es jede dem gewohnten gesunden Aussehen widersprechende Erscheinung allen Menschen ist.

So gut man nun aber das Weiß dort, wo es synonym mit bleich und blaß gebraucht wird, als ein Charakteristikon für fehlende Lebenskraft und Lebensschönheit betrachten kann, ohne damit die Ansicht zu verfechten, daß durch diese Verwendung der Farbenbezeichnung Weiß die Farbe als solche diskreditiert sei, so gut sollte man auch einsehen, daß die leuchtende Farbe Gelb nicht dadurch verächtlich gemacht worden ist, daß man die gleiche Farbenbezeichnung für die Mißfarbe der Blutlosigkeit wählte.

Ja, aber Alfred Lichtwark sagt, daß »im Mittelalter das Gelb zur Neid- und Teufelsfarbe gestempelt wurde«. Einen besseren Beweis für die Verachtung der alten Kultfarbe kann es doch nicht wohl geben, als wenn an die Stelle des Gottes als Träger des Gelb der Teufel gesetzt wird!

Nun, was den Teufel anbetrifft, so läßt sich wohl kaum nachweisen, daß Gelb zu irgend einer Zeit seine Leibfarbe gewesen sei. Selbst Arnold Ewald gibt zu, daß der Teufel nicht nur schwarz und rot und grün und gelb dargestellt werde, sondern sogar braun und blau (!) und weiß.

Ich möchte meinen, daß diese Objektivität in der Farbengebung des Mittelalters den schönsten Beweis dafür gibt, daß man von keiner einzigen Farbe das Gefühl hatte, sie könnte durch Anwendung in irgend einer Richtung geächtet werden. Die Farbe mußte eben sie selbst bleiben, ob man den Herrgott oder den Teufel in sie kleidete. Aber es war naheliegend, daß man, sobald es sich um eine Gewandung Gottes handelte, leicht an die blaue Farbe des Himmelszeltes dachte, beim Teufel hingegen an die Flammen der Hölle oder an die Schwärze der Finsternis, und daß solche Gedanken nicht ohne Einfluß auf die Wahl der Farben waren.

Und was geht nun aus dem allen hervor? Doch wohl, daß es auf einem Irrtum beruht, wenn man Gelb als die Neidfarbe in dem Sinne auffaßt, daß die gelbe Farbe seit den Zeiten des Mittelalters eine Schimpffarbe für den Träger dieser Farbe gewesen sei. Gelb hat eben nur — und zwar aus sehr begreiflichen Gründen — unter anderem auch den Neid charakterisiert. Genau so wie Weiß, das doch die Farbe Gottes und aller Seligen, die Farbe aller Güte und Reinheit war, unter anderem auch — nach den Forschungen Wilhelm Wackernagels — »die Farbe der Furcht und des Todes, der Unkeuschheit, des Phlegmas und des Stumpfsinns« war.

Die Farbe Gelb ist also fälschlich in den Verdacht gekommen, ihre Wirkung auf die Gemüter in der christlichen Zeit völlig verändert zu haben. Das gilt auch in Bezug auf die neueste Zeit. Oder ist es ein Beweis, daß wir Heutigen das Gelb als eine Teufelsfarbe empfinden, wenn ein Künstler wie Max Klinger der Gestalt Christi in seinem großen Gemälde »Christus im Olymp« ein gelbes Gewand anzieht, oder wenn Detlev von Liliencron in der Golgatha-Erzählung seines »Poggfred« immer von den »bernsteingelben Haaren« Christi spricht? Und die Kirche? Im katholischen Kultus wird heute an den Festen der höchsten Freude Weiß, Gelb und Gold als völlig gleichbedeutend nebeneinander gebraucht.

Nein, die Sache ist heute noch so wie sie vor Jahrhunderten gewesen ist: Gelb wirkt nächst Rot und Orange am lebhaftesten auf die Sehnerven des Menschen und diese Wirkung wird als angenehm empfunden, wenn der Mensch Wärme und Erregung wünscht. William Herschel hat experimentell nachgewiesen, daß die einzelnen Farbenstrahlen des durch ein Prisma zerteilten Sonnenstrahles verschiedene Wärmegrade haben, und zwar, daß Rot am wärmsten, Blau und Violett am kühlsten seien. Ähnlich so wie auf das Thermometer wirken nun auch auf den Menschen die einzelnen Farben. Dann aber kann niemals, wo Menschen Wärme in der Färbung verlangen, eine kühle Farbe gewählt werden. Deshalb kann niemals Blau an die Stelle von Gelb treten.

Nur eines ist möglich: daß die Gesamtstimmung eines einzelnen Menschen oder einer Gruppe von Menschen oder einer ganzen Epoche kühle Empfindungen den wärmeren vorzieht. In solchen Fällen wird auch ein Bevorzugen kühler Farben stattfinden. Man denke z. B. an die antikisierende Empirezeit mit ihrer Vorliebe für Violett und Blau. Aber auch diese Zeit konnte nie dazu kommen, eine wärmere Farbe als solche zu verachten.

Und deshalb scheint mir die ganze Theorie von Arnold Ewald auf einer »optischen Täuschung« zu beruhen.

XVII.

Die sprachlichen Hilfsmittel für Verständnis und Wiedergabe von Tonwerken.

Von

Olga Stieglitz.

6. Einführung in die Untersuchung.

Die vorausgegangene Darlegung läßt deutlich erkennen, daß alle Arten musikalischer Vortragsbezeichnungen wie Erklärungen seit ihrem ersten Auftreten nicht nur zu größerer Mannigfaltigkeit, sondern auch zu immer häufigerer Verwendung gelangt sind, eine Tatsache, die mit der allgemeinen Entwickelung der Musik im engsten Zusammenhange steht. Um ein Bild zu gebrauchen, so ist es, als ob eine träge Masse zuerst langsam und widerstrebend, allmählich in schnelle und immer schnellere Bewegung, endlich in ein Vibrieren gerät, bei dem auch die kleinen und kleinsten Teile gesondert mitschwingen.

Erhöhtes Interesse gewinnt diese Erscheinung mit der Erwägung, daß das unerwartete Emporblühen und Lebendigwerden einer Kunst, die vorher lange Zeit hindurch kaum bemerkbare Fortschritte aufwies, nicht als Spiel des Zufalls betrachtet werden kann. Vielmehr tritt uns auch hier eins der Symptome jener großen Veränderungen vor Augen, die sich während der letzten drei Jahrhunderte in Lebenshaltung und Geistesrichtung der führenden Kulturvölker Europas vollzogen haben. Der bedeutsame Umschwung von äußerer wie innerer Gebundenheit durch Gesetzes- und Autoritätenzwang zur Forderung des Rechtes der Selbstbestimmung und zur Erkenntnis des Persönlichkeitswertes spiegelt sich bei den musikalisch veranlagten Nationen auch in ihrer Tonkunst wider.

So sehen wir, wie die Musik in Deutschland während ihrer frühsten Stadien teils unter geistlicher Botmäßigkeit im Banne fester Regeln steht, teils blindlings fremdländischen Einflüssen folgt, so daß Erfindung wie praktische Ausübung fast einen unpersönlichen Charakter gewinnen. Nach und nach von diesen Fesseln gelöst, ist sich deutsche instrumentale Tonkunst geraume Zeit hindurch ihrer eigentlichen Kräfte

noch nicht bewußt und sucht darum Halt an bestimmten Formen, in denen sich die ästhetischen Instinkte der Gattung kundgeben. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erwacht sie zu größerer Selbständigkeit, offenbart sich in ihr ein differenzierteres Phantasie- und Gefühlsleben. Im 19. Jahrhundert macht sich auch im Reiche der Töne nachdrücklich die individualistische Strömung geltend, erkennbar durch das Bestreben, sich mehr und mehr von allem Überlieferten, Konventionellen loszusagen, freiere und vielfältigere Formen, reichere und eigenartigere Darstellungsmittel zu gewinnen. Der letzteren bedarf der moderne Komponist unbedingt mehr als der musikalische Bahnbrecher früherer Zeiten, weil er die Tonsprache als Ausdruck seiner persönlichen Lebensanschauung, seines subjektiven Erfassens einer äußerst vielseitig bewegten Mit- und Umwelt betrachtet. Es kommt hinzu, daß die sogenannte neudeutsche Schule den Schwerpunkt musikalischen Schaffens nicht mehr in Erfindung und geschmackvoller Verknüpfung schön klingender Melodien erblickt, sondern in der Verarbeitung einzelner charakteristischer Motive. Diese Kompositionsweise scheint auch ihre besondere Fassung zu verlangen; wenigstens traten durch sie eigenartige Rhythmen, neue Harmonien und Klangmischungen [1]) zu Tage. Zugleich wurde und wird der Ausgestaltung dynamischer und agogischer Schattierungen und Effekte besondere Aufmerksamkeit und Sorgfalt gewidmet.

Daß die Maße der Tonstärke und Bewegung, also die Hauptmittel des künstlerischen Vortrages, durch die positiv bestimmten Elemente eines jeden Musikstückes bis zu einem gewissen Grade deutlich gekennzeichnet sind, ist eine in Musikerkreisen weitverbreitete Ansicht. Sie läßt sich zwar nicht ganz von der Hand weisen, aber ebensowenig als unbedingt gültig anerkennen. Wenigstens wäre es völlig verfehlt, aus dem vorausgesetzten Zusammenhange feste Regeln und Gebote zu folgern. Da es sich in der Kunstmusik stets um komplexe Gebilde von unendlicher Mannigfaltigkeit handelt, würden alle aus Einzelbestandteilen abgeleiteten Vorschriften Gefahr laufen, sich gegenseitig zu kreuzen, zu widersprechen und dadurch aufzuheben. Wenn der reife Musiker trotzdem eine Vortragslogik mit Sicherheit empfindet, so läßt sich dem gegenüber wohl schwer nachweisen, wie weit sie dem Tonstücke wirklich immanent ist oder hineingedacht wird, also das Produkt künstlerischer Erziehung, Erfahrung und erworbener Einsichten ist, denen Analogien zu Grunde liegen.

---

[1]) Diesem Bedürfnis kam die Erfindung einer Anzahl neuer Orchesterinstrumente entgegen wie: Ventilhörner und -Trompeten, Pedalpauke, Pedalharfe, Baß- und Kontrabaßklarinette, das englische Horn, die Alttuba u. a. m.

Gustav Engel hat sich einmal der Mühe unterzogen [1]), die Instrumentaleinleitung zum zweiten Akt des »Fidelio« genau zu analysieren, um festzustellen, ob die von Beethoven bestimmten Vortragszeichen willkürlich hinzugefügt seien oder sich aus »Tonhöhen und Taktverhältnissen« notwendig ergeben. Wenn er zu dem Resultat gelangt, daß nicht das Geringste anders hätte sein dürfen, die Angaben mithin für jeden »richtig empfindenden Musiker« überflüssig seien, so schießt er meiner Ansicht nach weit über das Ziel hinaus. Abgesehen davon, daß Beweise für ein absolutes »Richtigempfinden« in der Kunst schwer zu erbringen sind, vergißt er, daß Verständnis und Schätzung eines Kunstwerkes nicht zu allen Zeiten die gleichen sind. Dem heutigen Musiker können Beethovens Vortragszeichen überflüssig erscheinen, jedoch nicht aus dem Grunde, weil diese Musik absolut nicht anders aufgefaßt werden könnte [2]), sondern weil eine auf des Urhebers Angaben fußende Vortragsart üblich geworden ist. Die Zeitgenossen des großen Meisters standen dem anders gegenüber; ihnen erschien neu, ja vielfach fremdartig, was wir als selbstverständlich empfinden. Beethovens unmittelbare Epigonen hätten sich vielleicht manche Worte und Zeichen sparen können, ohne sich der Gefahr auszusetzen, gröblich mißverstanden zu werden. Die ersten aber, die es wagten, mit den klassischen Überlieferungen zu brechen — ein Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner —, durften nicht auf die Möglichkeit verzichten, durch vermehrte und teilweise neue Bezeichnungen das Eindringen in ihre Werke zu erleichtern.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß, wenn eine innere Vortragsgesetzmäßigkeit besteht, sie mindestens um so besser erkannt wird, je mehr eine Komposition hergebrachten Formen angepaßt ist und dem vorbildlich gewordenen Stil dieser oder jener Kunstepoche entspricht. Jeder Künstler, der dagegen von den durch seine Vorgänger geschaffenen Schönheitsnormen abweicht, muß darauf gefaßt sein, von der Mehrzahl seiner Mitlebenden nicht sogleich verstanden zu werden. Setzt nun der heutige Maler die der Natur nachgeahmten Dinge anders auf die Leinewand, als man gewohnt ist, sie dargestellt zu sehen, so kann er zwar gewärtig sein, verlacht und verhöhnt zu werden, aber sein Werk bleibt beweistrotzig stehen und redet deutlich seine Sprache. Er darf sich daher der Hoffnung hingeben, daß die Kommenden lernen werden, mit seinen Augen zu sehen. Der moderne Musiker riskiert aber, daß sein »Wie ich es höre« oder »Wie ich es

---

[1]) Ästhetik der Tonkunst (1884) S. 123—130.

[2]) Die moderne Dirigentenschule beweist das Gegenteil, indem sie die Werke der Klassiker in wesentlich anderer Auffassung zu Gehör bringt als z. B. Mendelssohn und seine Nachfolger.

empfinde« anders vor der Öffentlichkeit erscheint, als er beabsichtigte, daß seine neu gefundenen Werte willkürlich umgewertet werden. Weil seine Werke bis in alle Zukunft darauf angewiesen sind, durch andere und wieder andere Personen interpretiert zu werden, muß er nach Kräften Vorbeugungsmaßregeln treffen, um sie vor Mißdeutung zu schützen [1]).

Faßt man das Verhältnis zwischen dem Komponisten und seinem Interpreten näher ins Auge, so ist nicht zu verkennen, daß sich zwei Persönlichkeiten gegenüberstehen, von denen eine jede das Recht und die Pflicht hat, sich selber zu behaupten, und daß das zwischen ihnen befindliche Tonwerk als ihr gemeinschaftliches Eigentum betrachtet werden muß. Ist es der Komponist, der es erzeugt und Bestandteile seines inneren Wesens in ihm verkörpert hat, so fällt dem Ausführenden die Aufgabe zu, ihm den Lebensodem einzuhauchen. Soll die Komposition in künstlerischer Gestaltung in die Erscheinung treten, so muß unbedingt auch das seelische Ich des ausführenden Musikers seinen Anteil daran nehmen. Ihm liegt es daher ob, sich die Komposition zu eigen zu machen. Die allerdings unentbehrliche Außenseite dieser Forderung bildet Entzifferung der Notenschrift und ihre Umsetzung in Töne, Bewältigung der vorhandenen technischen Schwierigkeiten; der eigentliche Kernpunkt besteht aber in der Apperzeption des geistigen Gehalts.

Die neuere Psychologie hat für den seelischen Vorgang, durch den Genuß und Beurteilung eines Kunstwerkes zu stande kommt, den Begriff der »ästhetischen Einfühlung« geschaffen. Ist dieser Ausdruck auch gemünzt in Bezug auf alle, die mit Geist und Herz Anteil an der Kunst nehmen, so gewinnt er erhöhte und erweiterte Bedeutung für die, welche aktiv in ihrem Dienste stehen. Wie schon aus dem Worte »Einfühlung« hervorgeht, handelt es sich hier nicht um ein Aufsichwirkenlassen oder Erleiden, sondern um einen spontanen Akt seelischer Tätigkeit. Das Ziel ist ein innerliches Besitzergreifen des Gegenstandes der Einfühlung, ein Einswerden mit dem Objekt.

Wie kann es aber geschehen, daß ein Subjekt, dessen Wesen im Denken, Fühlen, Wollen besteht, eins werde mit einem leblos Tastbaren, Sichtbaren, Hörbaren? Diese Frage wird zumeist in dem Sinne beantwortet, daß das anschauende Subjekt dem Objekt den Schein der Beseeltheit verleiht, indem es seine eigenen Empfindungen hineinträgt. Vielfach wird angenommen, daß schon das Äußere des Kunst-

[1]) »So eine mögliche Unsterblichkeit in der Exspektative ist ein Dämon ganz eigener Art und bringt uns in dieselben Sorgen, die Mutter und Vater weit über ihr Leben hinaus an das Gedeihen ihrer Kinder fesseln.« R. Wagner (Briefe an M. Wesendonk, 9. Aufl., S. 178).

werks aufgefaßt wird als analog der menschlichen Leiblichkeit in Hinsicht auf Körperbau und Lebenstätigkeit. So sagt Siebeck[1]), es sei die Möglichkeit gegeben, »daß auch das unbeseelte Sinnliche in Formen der Erscheinung spielt, welche an Ausdrucksformen der erscheinenden Persönlichkeit erinnern« und folgert daraus: »Der Betrachter wird das gegebene Objekt unwillkürlich nach Maßgabe der Vorstellung des Eindrucks der erscheinenden Persönlichkeit anzuschauen suchen und demgemäß dem Gegebenen diejenigen Merkmale leihen, welche er gewohnt ist, als Ausdruck des im Sinnlichen erscheinenden Geistes anzusehen.«

Was nun speziell die Musik betrifft, so fordert eins ihrer Elemente in hohem Grade zur Bezugnahme auf die leibliche Existenz heraus. Dies ist der Rhythmus, denn es werden, wie Lipps sagt[2]), »durch den Rhythmus der Gehörseindrücke gleichartig rhythmisch geordnete Bewegungsvorstellungen geweckt. Und diese Bewegungsvorstellungen sind nicht nur da, sondern sie erweisen sich mächtig genug, zu tatsächlichen Bewegungen Anlaß zu geben«.

Daß gehörte Rhythmen oft in zwingender Weise Bewegungsäußerungen hervorrufen, die ihrer Metrik folgen, ist eine zu bekannte Erfahrung, als daß es hier der Beweise dafür bedürfte. Gerade der Rhythmus zeigt aber zugleich, wie eng das Verhältnis der Musik zur menschlichen Seele ist. Indem seine Hebungen und Senkungen dem Auf- und Absteigen der Affekte gleichen[3]), sind die Tatsachen der äußeren Beziehung und Wirkung eigentlich nur Anzeichen einer tiefer liegenden Verwandtschaft.

Der musikalische Hörer bedarf indessen der Analogievorstellungen nicht, sondern ist ohne weiteres im stande, Gefühle in die Tonformen hineinzutragen oder aus ihnen herauszuempfinden. Die »körperliche Selbstversetzung« erscheint mir daher in Übereinstimmung mit J. Volkelt[4]) für die ästhetische Einfühlung auf musikalischem Gebiet als un-

---

[1]) »Das Wesen der ästhetischen Anschauung.« S. 66.

[2]) »Ästhetische Einfühlung.« Zeitschr. für Phys. und Psych. der Sinnesorgane. Bd. 22, S. 443.

[3]) Nach der emotionalen Theorie der Affekte Wundts, welcher sagt: »Die musikalischen Klang- und Rhythmusverschmelzungen« seien »Abbilder der Affekte in der Form eines durch harmonisch und rhythmisch geordnete Gehörseindrücke wiedergegebenen Verlaufes von Totalgefühlen, welche die nämlichen Partialgefühle wie die Affekte enthalten.« (Grundz. der phys. Psych. 5. Aufl., 3. Bd., S. 179.)

[4]) In dem Aufsatz »Zur Psychologie der Beseelung« (Zeitschr. für Philos. u. phil. Kritik Bd. 113, S. 175) sagt Volkelt in Bezug auf Töne: »Diese scheinen mir des leiblichen Mitempfindens als Mittelglieder überhaupt nicht zu bedürfen.« K. Groos lehnt diese Ansicht ab und nimmt an, daß erst von den verschiedenen Bewegungstendenzen aus jene Ausstrahlung auf seelische Strebungen erfolgt, die

wesentlich, denn sie ist meines Erachtens nicht das Mittel, um zu Verständnis und Genuß zu gelangen, sondern höchstens die Folge eines Mit- und Nacherlebens auf sympathischer Grundlage. Letzteres aber bildet meiner Ansicht nach den Kernpunkt des Begriffes der ästhetischen Einfühlung in Tonwerke, indem mit der Folge der Töne zugleich der Verlauf des ihnen innewohnenden seelischen Gehaltes aufgefaßt wird.

Wenn die Formsymbole der Tonkunst sich für das unmittelbare seelische Verständnis durchsichtiger erweisen als die der übrigen Künste, so hat dies seinen Grund darin, daß Musik weder eine Nachbildung von Naturdingen ist, noch eine Darstellung von Begriffen zu geben vermag. Was das Wesentliche ihrer Erscheinung ausmacht, die planmäßige Verknüpfung von Tönen zu rhythmisch bestimmten Melodie- und Harmoniebildungen, entspringt ohne weiteres der freien Tätigkeit des menschlichen Geistes. Behauptet nun auch der Formalismus, das Schaffen des Komponisten bestehe nur in einem Spiel der Einbildungskraft, an dem höchstens sein sensorielles, nicht aber sein intellektuelles Empfinden Anteil habe, so übersieht er, daß die zu künstlerischem Ausdruck drängende Energie ohne Mitwirkung des Gefühls gar nicht denkbar ist. Auch die Hervorbringung »tönend bewegter Formen« erheischt, da sie weder mechanische noch verstandesmäßige Arbeit ist, daß zum mindesten gewisse ästhetische Gefühle damit verknüpft sind, wie die Freude am Gleichen, das Wohlgefallen an Melodie, Harmonie, Eurhythmie, die Erregungen und Beruhigungen, welche durch die Vorstellungen der Bewegungs- und Stärkegrade hervorgerufen werden. Allerdings kämen diese Empfindungen nur als Begleiterscheinungen, also sekundär in Betracht. Dagegen sieht der musikästhetische Idealismus das Gefühlsleben als die primäre Ursache an, der sich alle musikalische Vorstellungs- und Bildkraft dienstbar macht. Von diesem Standpunkte aus (der auch unserer Erörterung zu Grunde liegt) ist jedes Tonstück ein seelisches Ereignis, das, sofern eine Wirkung stattfinden soll, im Innern des Hörers Widerhall haben muß. Die Erfüllung dieser Forderung hängt zum großen Teil von der Darstellungsart des reproduzierenden Künstlers ab. Die verantwortungsvolle Aufgabe, die ihm damit zufällt, macht es ihm zur Pflicht, sich so genau mit der Entstehung des Werkes vertraut zu machen, daß sich seine Wiedergabe zu einer Nachschöpfung gestalten kann. Der Akt der Einfühlung ist für ihn darum von so großer Wichtigkeit, weil er die Vorbedingung für eine Anzahl späterer bildet,

---

Schopenhauer veranlaßt hat, in der Musik ein direktes Analogon des metaphysischen Willens zu sehen. (»Der ästhetische Genuß« S. 127.)

die sich mehr oder weniger nach dem Maßstabe des seinen vollziehen werden.

Für die Auffassung und Aneignung einer Komposition werden in unserer Zeit von seiten ihres Urhebers zwei verschiedene Faktoren geboten, nämlich erstens: die musikalisch-rhythmischen Bestandteile des Werkes, bestimmt durch die Notenschrift, zweitens: Worte, die Inhalt und Ausführung erklären und verdeutlichen sollen.

Tritt nun dem Reproduzierenden (worunter hier stets nur der wirkliche Künstler verstanden wird) das Notenbild vor Augen, so entstehen in seinem Geiste sogleich gewisse Vorstellungen von Tonbeziehungen und Bewegungsverhältnissen, die bisweilen auch wohl mehr oder minder deutliche subjektive Klangbilder hervorrufen. Ein bestimmteres Gepräge erhalten letztere, sobald während der Ausführung die tatsächliche akustische Wahrnehmung hinzukommt. Der Reproduzierende ist jetzt zugleich Hörer und steht unter den Bedingungen der musikalischen Rezeptivität. Durch den persönlichen Anteil, den er an der Darstellung der Töne hat, können seine Eindrücke größeren Schwankungen unterworfen sein, doch wird sich im allgemeinen die Apperzeption des physikalisch-akustischen Vorganges trotzdem nicht wesentlich von derjenigen anderer musikalischer Hörer unterscheiden. Bedeutsamer als an jene tritt aber an ihn die Frage heran, in welchem Zusammenhange Töne und Tonformen mit dem Gefühls- und Vorstellungsleben des Komponisten stehen.

Dieses Problem hat, allgemein gefaßt, der Musikästhetik von Hegel bis auf die Gegenwart häufig zum Vorwurf sowohl für prinzipielle Erörterungen als auch für mancherlei Spekulationen gedient, ohne daß bisher unanfechtbare Ergebnisse gewonnen wurden. Befriedigende Aufschlüsse sind nur zu finden in Bezug auf die Eigentümlichkeit der durch einzelne musikalische Komponenten hervorgerufenen sinnlichen Empfindungen. Dagegen wird die Aufgabe einer allgemein gültigen Erkenntnis der geistig-seelischen Bedeutung musikalischer Elemente und Gebilde wohl noch lange ihrer Lösung harren. Daß hier außerordentliche Schwierigkeiten vorliegen, ist von fachkundiger Seite oft hervorgehoben worden. Ich erinnere nur an E. v. Hartmann, der es als feststehende Tatsache betrachtet, daß »der ideale Gehalt der Musik ausschließlich aus gefühlsmäßigen Seelenzuständen oder Seelenbewegungen besteht, während er in anderen Künsten nur teilweise dieser Art ist.« In seiner Erörterung der Instrumentalmusik bemerkt er[1]): »Die natürliche Vermittlung, durch welche bestimmte Tonverbindungen zum gesetzmäßigen und allgemeinverständlichen

[1]) Philosophie des Schönen. S. 661.

Ausdruck eines bestimmten idealen Gehaltes werden, ist jedoch bei der Musik schwerer als bei anderen Künsten aufzudecken und nachzuweisen; trotz allem, was in dieser Hinsicht bisher von den Musiktheoretikern geleistet ist, stehen wir doch erst am Anfang der Forschung.«

Man darf wohl noch einen Schritt weiter gehen als E. v. Hartmann und behaupten, daß die musiktheoretische Wissenschaft uns zwar den grammatikalischen Zusammenhang der Tonsprache, die stilgemäße oder konventionell gewordene Verwendung einzelner Glieder und ihrer Verknüpfung erkennen lehrt, über deren symbolische Bedeutung jedoch feste Anhaltspunkte nicht zu bieten vermag. Wie schwankend die Grundlage ist, auf der das angebliche Verständnis mancher Einzelbestandteile und ihrer geistigen Korrelate beruht, mag hier durch einige Beispiele dargelegt werden. Die Geschichte der Tonkunst gibt sie selbst an die Hand, indem sie uns den Wechsel zeigt, dem die Auffassung einer Reihe wichtiger Elemente im Verlaufe der Entwickelung unterlegen hat und unterliegt.

Ich erinnere in erster Linie an die Dissonanz, der bekanntlich vielfach eine typische Bedeutung zugeschrieben wird. Man sieht sich aber genötigt, diese stark einzuschränken, sobald man erfährt, wie vag und unbestimmt Grenzen und Umfang des Dissonanzbegriffes gefaßt werden, sowohl innerhalb der einzelnen Kunstepochen als auch bei den verschiedenen Nationen, Personen und Altersstufen. Empfanden doch z. B. die Griechen die Terz als dissonierend, während ihnen aller Wahrscheinlichkeit nach Quarten- und Quintenfolgen wohlklingend erschienen. Die Kirchenkomponisten des 17. Jahrhunderts schreckten vor der frei eintretenden kleinen Septime zurück, scheuten sich aber nicht, in ihren Ligaturen große und kleine Sekunden anzuwenden. Der Streit, ob die reine Quarte als Konsonanz oder Dissonanz zu betrachten sei, hat sich durch Jahrhunderte erstreckt, bis man sich endlich für das erstere entschied. Die auf mathematischer Grundlage beruhenden Festsetzungen der Theoretiker haben aber für die Praxis nur geringen Wert, denn die Konsonanz- und Dissonanzempfindungen richten sich nicht danach. Sie sind vielmehr im Einzelfalle abhängig vom Klangcharakter der Instrumente, vom tonalen Zusammenhange der Intervalle oder Akkorde, ja auch von der Individualität der verschiedenen Hörer. So erscheinen die nämlichen Dissonanzen, welche, von Streichinstrumenten hervorgebracht, herb und grell klingen, auf dem gedackten Register der Orgel gleichmäßig weich und mild. Ein und derselbe Akkord wird als konsonierend in dieser, als dissonierend in jener Tonart empfunden. — Ferner kann man bei musikalischen Kindern jederzeit die Beobachtung machen, daß ihnen

manche Zusammenklänge, die das Ohr des Erwachsenen durchaus nicht unangenehm berühren, geradezu Abscheu einflößen.

Verschiedenheit der Auffassung besteht auch gegenüber den Klanggeschlechtern Dur und Moll, die nicht immer ihrer jetzigen Benennung entsprechend angesehen wurden. Im alten Griechenland betrachtete man als eigentlich nationale Tonart die dorische, die ungefähr unserem heutigen Moll glich, während die durch Olympos und seine Schule aus Asien nach Hellas gebrachten phrygisch-lydischen Tonarten das Dur repräsentierten. Plato weist im dritten Buche vom »Staat« der dorischen Tonart die erste Stelle im Jugendunterricht zu, weil sie dem Manne angemessen sei, »der sich in kriegerischen Verrichtungen und in allen gewalttätigen Zuständen tapfer beweiset, und der auch, wenn es mißlingt, oder wenn er in Wunden und Tod geht oder sonst von einem Unglück befallen wird, in dem allen wohl gerüstet und ausharrend sein Schicksal besteht«[1]). Daneben schreibt er nur noch dem φρυγιστί eine erziehliche Wirkung zu, weil diese Tonart im Gegensatz zur »gewaltigen« dorischen »besonnen und gemäßigt« mache, eine friedliche, gottergebene Gemütsart bewirke. Allerdings ist gegen diese Auffassung des Phrygischen schon im Altertum Protest erhoben worden. Aristoteles rechnete es zu den enthusiastischen Tonarten, während der tatkräftige Charakter des Dorischen auch ihm feststand. Im Gegensatz hierzu haben wir uns gewöhnt, mit dem Mollgeschlecht von vornherein die Vorstellung einer trüben, weichen, träumerischen, elegischen Stimmung zu verknüpfen. Sehr richtig bemerkt aber M. Steinitzer in seiner Schrift »Über die psychologischen Wirkungen der musikalischen Formen«[2]): »Die in der Molltonart liegende Fähigkeit des Ausdrucks wird nur verwirklicht, wenn ihr die übrigen Faktoren entgegenkommen.«

Die in ähnlicher Richtung liegende Frage, ob den einzelnen Tonarten ein bestimmter Charakter zukomme, ist ebenso oft bejaht wie verneint worden[3]). Kritische Geister wollen den Stimmungswert, den musikalisch gebildete Personen dieser oder jener Tonart beilegen,

---

[1]) Übers. von Schleiermacher. Philos. Bibliothek Bd. 27, S. 131.

[2]) S. 43.

[3]) So schreibt Mattheson in seinem Werk »Das neu eröffnete Orchester« S. 240: »C-dur der fünfte Tohn *(Jonicus)* hat eine ziemlich rude und freche Eigenschafft, wird aber zu *Rejouissancen* und wo man sonst der Freude ihren Lauff läßt, nicht ungeschickt sein ...« S. 241: »F-dur *(Jonicus transpositus)* der sechste Tohn ist capable die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimiren, es sey nun Großmut, Standhaftigkeit, Liebe oder was sonst in dem Tugend Register oben an stehet.«

Matthis Lussy sagt von E-dur: »*Composer une ‚Douce Pensée' en mi majeur nous paraît risqué, si non de mauvais goût, car la gamme de mi est une des plus énergiques.*« (*Traité de l'expression musicale* S. 6).

zurückführen auf Erinnerungen an bekannte Meisterwerke, die darin gesetzt sind, z. B. den Charakter von C-moll auf Beethovens fünfte Sinfonie. Vielleicht ist aber auch hier die Wahrheit diese, daß der stimmungweckende Timbre einer Tonart (der sich meiner Ansicht nach nicht ganz leugnen läßt) erst zur Geltung kommt durch ein seinem Wesen entsprechendes Melos.

Weniger zweifelhaft ist es, daß eine Reihe von Vorstellungen, die sich an das Auftreten gewisser Rhythmen und bestimmter Instrumente (oder deren Nachahmung) anschließen, vorzugsweise auf Assoziationen beruhen. Bekanntlich erinnern gewisse signalartige Rhythmen, von Hörnern gegeben, an Jagd und Wald, andere, von Trompeten ausgeführt, an Soldaten- und Kriegswesen; die Orgel oder die Nachahmung der Orgel weckt religiöse Vorstellungen; die Flöte mahnt an das Landleben. Ein langsamer $^6/_8$-Takt mit regelmäßig auf und ab gehenden Begleitungsfiguren läßt uns an das Schaukeln des Kahns oder der Wiege denken u. s. w.

Diese Beispiele dürften genügen, um die Behauptung zu rechtfertigen, daß die den einzelnen harmonischen, klanglichen oder rhythmischen Bestandteilen der Komposition zugeschriebenen Bedeutungen, so zutreffend sie auch in vielen Fällen sein mögen, objektive und allgemeine Gültigkeit nicht beanspruchen können.

Liegt doch der spezifische Charakter eines Tonstückes nicht in der Beschaffenheit seiner Elemente, auch nicht einmal in der Sonderart ihrer Zusammensetzung. Allerdings wird hierdurch die Faktur des Werkes bedingt, die dem theoretisch gebildeten Musiker Übersicht über die proportionale Gestaltung und die mehr oder weniger logisch gesetzmäßige Verknüpfung der Teile verschafft. Dagegen offenbart sich die funktionelle Bedeutung der einzelnen Glieder und Formen, die innere Beziehung ihres Nach- und Miteinander erst durch die Maße und Grade der Tonstärke und der Bewegung. Da diese Darstellungsmittel trotz scheinbarer Beschränkung eine schier unerschöpfliche Mannigfaltigkeit von Nuancen und Schattierungen gestatten, so bieten sie die Möglichkeit, der seelischen Eigentümlichkeit eines jeden Werkes im Ausdruck gerecht zu werden. — Daß der Vortragende über dieses Pathos des Tonstückes selbst zur vollen Klarheit gelangt ist, bildet die unerläßliche Vorbedingung der künstlerischen Wiedergabe. Allerdings kann der kongeniale Musiker den inneren Pulsschlag der Komposition bisweilen unmittelbar herausfühlen, ihn gleichsam zwischen den Tönen erlauschen, auch wenn das Werk sich nicht in bekannter Stilart bewegt und abseits von der großen Heerstraße liegt. Die Mehrzahl der Nachschaffenden wird aber der bestimmten Hinweise bedürfen, um zum Verständnis zu gelangen. Unentbehrlich

sind für sie die Worte oder stellvertretenden Zeichen, mit denen der Komponist vieles von dem klarlegt oder wenigstens andeutet, was die Notenschrift allein nicht auszudrücken vermag.

Wie verschiedenartige Verwendung sprachliche Bezeichungen in der Praxis der Tonsetzer finden, habe ich im historischen Teil dieser Arbeit in Kürze darzulegen versucht. Jetzt gilt es, im einzelnen zu erforschen, was dadurch für die ästhetische Einfühlung geleistet werden kann. Vergegenwärtigen wir uns aber nochmals, daß es sich darum handelt, die seelische Basis zu erkennen, auf der ein Tonwerk entsteht, und daß wir bereits zu der Annahme gelangten, diese müsse gefühlsmäßiger Art sein. Gefordert wird also ein Eindringen in die Sphäre der reinen Innerlichkeit, die sich dem fremden Subjekt niemals unmittelbar, sondern nur durch seine Ausstrahlungen offenbart. Wie aber Verstandesmäßiges durch den Verstand erkannt wird, so Gefühlsmäßiges durch das Gefühl, wobei aber nicht ausgeschlossen ist, daß ersterer dem letzteren Dienste zu leisten vermag, und umgekehrt auch das Gefühl den Verstand erleuchten kann. Besteht doch die scharfe Trennung beider nach älterer Auffassung als »Vermögen« bezeichneten Seelenfunktionen nur in der Theorie. Hält der Psychologe trotzdem in seinen Untersuchungen zumeist daran fest, so geschieht dies, weil die Sonderung für die Analyse nicht gut zu entbehren ist.

Das erkennende Subjekt besitzt nun in seinem eigenen Gefühl eine Art Prisma, das es befähigt, bis zu einem gewissen Grade die Äußerungen fremden Gefühls zerlegen und dementsprechend verstehen zu können. Angesichts dieser Tatsache ist es wichtig zu erforschen, welche Gefühlswirkungen die vom Komponisten benutzten Worte im Reproduzierenden hervorbringen. Es ist dabei indessen zu beachten, daß das sprachliche Element hier seine Bedeutung durch die praktisch oder gedanklich gewonnene Relation zu den musikalischen Bestandteilen erhält. Die spezifische Gefühlswirkung kommt erst zu stande durch die vom Vortragenden vollzogene Zusammenfassung des Wortsinnes und der Musik. Dieser Gedanke ist Voraussetzung für die gesamte nachfolgende Untersuchung.

7. Wirkung und Bedeutung der dynamischen Bezeichnungen.

Meiner geschichtlichen Übersicht entsprechend, beginne ich mit den dynamischen Bezeichnungen. Die älteste Angabe dieser Art, das Wort »*echo*«, echoartig, stammt aus einer Zeit, in der die Instrumentalmusik als selbständiger Kunstzweig erst im Entstehen war. Es ist dies sehr charakteristisch für jene frühe Entwickelungsstufe der modernen Musik.

Erkennt man doch daraus, wie unpersönlich die Tonsetzer jener Periode ihren Werken gegenüberstanden. Der damalige Komponist erhebt nicht den Anspruch, daß sein Interpret sich nach seinen subjektiv bestimmten Bezeichnungen richte, sondern er deutet nach außen hin. Der Maßstab, auf den er verweist, ist ein Naturvorgang, eine objektive Erscheinung, die zumeist weder gefühlsmäßig noch ästhetisch aufgefaßt, weit häufiger nur als erfreuende Kuriosität betrachtet wird. Das Echo bringt eine getreue, aber etwas abgeschwächte Wiederholung aller Töne, die in das Bereich seiner mechanischen Wirksamkeit fallen. Stellt der Komponist das Wort »*echo*« als einzige Vortragsforderung auf, so bleibt die Beziehung zwischen ihm und dem ausführenden Musiker noch ganz objektiv. Anders ist es mit den Bezeichnungen *forte* und *piano*, sobald damit nicht nur der Sinn jener einfachen, echoartigen Wiederholung einzelner Tongruppen oder Motive verbunden ist. Hier haben wir es schon mit der Anbahnung eines persönlichen Verhältnisses zu tun. Wenn ich im direkten Verkehr zu jemand sage, er möge laut oder leise sprechen — etwa damit ich sicher bin, ihn zu verstehen, oder er mir nicht auf die Nerven falle — so stelle ich damit an ihn das Ansinnen, seine Sprechart meiner Reizempfindlichkeit oder meinem subjektiven Urteil anzupassen. Was ich als laut oder leise empfinde, soll ihm maßgebend sein. Auf gleicher Linie steht es, wenn der Komponist *forte* oder *piano* vorschreibt, denn er verlangt damit, daß der Spieler seines Werkes herausfühlt oder wenigstens herauszufühlen versucht, welcher Grad der Tonstärke ihm für diese oder jene Stelle angemessen erscheint. Gewisse Grenzen sind allerdings durch die Natur der Instrumente gezogen. Die Variabilität des Tones ist bald weiteren, bald engeren Umfanges, zumeist aber (namentlich bei den neueren Instrumenten) beträchtlich genug, um die Bezeichnungen stark, schwach als relativ, und da als Vorschrift gegeben, auch als subjektiv erscheinen zu lassen. Es kann darum auch von seiten des Reproduzierenden niemals ein absolutes Erkennen und Befolgen stattfinden, sondern nur ein solches, das auf sympathischer Grundlage zu stande kommt.

Obwohl ersichtlich die Worte *forte, piano* Bestimmtes nicht ausdrücken, so tragen sie doch in etwas dazu bei, das Dunkel des seelischen Vorganges zu lichten. Man erkennt das auf Grund der psychophysischen Wechselwirkung. Die unmittelbare Folge der Gebote »stark«, »schwach« wie ihrer Modifikationen ist, daß Innervationen der Muskeln des Vortragenden eintreten, die in geringen Graden dem Spiel schon vorauszugehen pflegen. Beim Bläser sind es die Muskeln des Kehlkopfes, bei den übrigen Instrumentalisten die des Fingers, der Hand oder des Armes, die je nach der Angabe eine bald stärkere,

bald schwächere Spannung einnehmen. Da nun die willkürlichen motorischen Körpervorgänge mehr oder weniger mit psychischen Veränderungen verbunden sind, so erlebt der Musiker in sich Gefühlserscheinungen von verschiedener Stärke. Hieran aber erkennt er, daß auch der Komponist, als seiner Phantasie starke und schwache Töne vorschwebten, darin den Ausdruck seelischer Impulse verschiedenen Grades suchte.

Es stehen mithin die dynamischen Bezeichnungen in enger Beziehung zur Intensität der Gefühle, doch ist hierbei in Betracht zu ziehen, daß die Eigentümlichkeit der Kraftäußerung zugleich Rückschlüsse auf deren Charakter an die Hand geben dürfte. So können z. B. *piano*-Stellen nicht nur einen schwachen Grad ausdrücken, sondern ebenso gut auch (sofern die Töne dem entsprechen) das Vorhandensein von Gefühlen offenbaren, die so zart, so fein, so keusch sind, daß sie sich nur verstohlen oder diskret zu erkennen geben.

Die Bedeutung der einzelnen Zeichen würde sich somit etwa folgendermaßen gestalten: Längeres *forte* oder *piano* wird auf ein Beharren stärkerer oder schwächerer, robuster oder weicher Gefühle weisen, ihr häufiger Wechsel auf eine unruhige Gemütsbeschaffenheit deuten. Das *sforzato* kennzeichnet, daß ein Gefühl unvorbereitet mit Heftigkeit auftritt, etwa wie ein plötzlich aufzuckender Schmerz, um alsbald wieder zu verschwinden, während *crescendo* und *decrescendo* allmähliches Anwachsen und Abnehmen umfangreicher Gefühle erkennen lassen. Welche Wirkung der *crescendo*-Effekt auf die Hörerschaft ausübte, als er zuerst in Deutschland von einem Orchester in größerem Maßstabe ausgeführt wurde, habe ich auf S. 255 berichtet. An der Wahrheit der erwähnten Beobachtung Reichardts kann nicht gezweifelt werden, da sie der Tatsache entspricht, daß starke seelische Erregungen zumeist mit respiratorischen, oft auch mit unwillkürlichen oder wenigstens unbeabsichtigten motorischen Erscheinungen verbunden sind. Nehmen wir bei unseren heutigen Konzertbesuchern solche auffallenden Symptome ihres inneren Anteils nicht mehr oder doch nur selten und in geringeren Graden wahr, so hat das seine bestimmten Gründe. Abgesehen davon, daß sich die Mehrzahl der Reize durch Wiederholung abschwächt, und die erwähnten Vortragseffekte für die jetzigen Hörer nicht mehr etwas Neues sind, geht der Zug unserer Zeit dahin, jegliche Kunst nicht naiv, sondern reflexionsmäßig und kritisch zu genießen. Bei Vorführungen der Künste sukzessiver Anschauung pflegen Hörer und Zuschauer außerdem ihre Teilnahme bewußt aufzuspeichern, um sie am Schlusse in Beifallssalven zu entladen — also eine motorisch-akustische Selbstbefreiung. Spieler und Dirigenten werden dagegen schon durch die besondere Aufmerksam-

keit, die der künstlerischen Ausführung einer kontinuierlichen oder stufenmäßigen Vermehrung oder Verminderung der Tonstärke gewidmet werden muß, in höhere Grade persönlicher Teilnahme versetzt werden, die sich auch oft äußerlich zu erkennen geben durch Gesten und Mimik. Wenn irgendwo, so wird bei diesen Ausdrucksformen das Wie der zu Grunde liegenden seelischen Affektionen mit- und nacherlebt. So pflegen z. B. häufig die Dirigenten, denen es ja ohnehin obliegt, Zeit, Metrum und Kraftquantitäten sichtbar zu machen, das Wachsen der Tonstärke bewußt oder unbewußt zu versinnlichen, indem sie sich auf die Fußspitzen stellen, die Arme ausbreiten und allmählich heben, während sie sich beim *diminuendo* mit beschwichtigenden Gebärden herabbeugen und zu verkleinern streben.

Der Gefühlsanteil ist indessen ein verschiedener, je nachdem das *crescendo* mit ansteigender Tonreihe (von der Tiefe zur Höhe), das *decrescendo* mit absteigender (von der Höhe zur Tiefe) verbunden ist, oder — wie seltener geschieht — das Entgegengesetzte stattfindet. Im letzteren Falle erweckt *crescendo* das Gefühl des Gewichtigen; *decrescendo* mit steigender Melodie aber hat etwas Ätherisches, in Höhenluft Verschwebendes [1]).

Die Vorschriften *forte, piano, sforzato, crescendo* und *diminuendo* sind als Grundformen der musikalischen Dynamik zu betrachten, weshalb eine Besprechung der übrigen begrifflich gleichen oder ähnlichen Ausdrücke nicht erforderlich ist. Dagegen muß an dieser Stelle noch der zahlreichen, oft freilich nur sehr geringen periodischen Stärkeunterschiede gedacht werden, mit denen der Vortrag jeder Komposition in ihrem ganzen Verlaufe durchsetzt sein muß. Diese sogenannten taktisch-rhythmischen Betonungen werden von den Komponisten, denen dafür das Zeichen $>$ oder $\wedge$ über den betreffenden Noten zu Gebote steht, in der Regel nicht angegeben. Da sie wie das Metrum der Dichtung unter bestimmte Regeln fallen, deren Kenntnis zum fachwissenschaftlichen Rüstzeug gehört, sind sie die *conditio sine qua non* jeder vernünftig phrasierten musikalischen Darstellung.

Rhythmik und Dynamik, Gliederung nach Zeitwerten und Stärke-

---

[1]) H. Riemann charakterisiert in seiner »Musikalischen Dynamik und Agogik« S. 173 folgendermaßen:

a) Dynamische Steigerung und steigende Melodie = gesteigerte Lebenskraft bei abnehmender Masse (Emporwachsen).

b) Abnehmende Dynamik und fallende Melodie = abnehmende Lebenskraft bei wachsender Masse (Zusammensinken).

c) Dynamische Steigerung und fallende Melodie = gesteigerte Lebenskraft bei wachsender Masse (Festwurzeln).

d) Abnehmende Dynamik und steigende Melodie = abnehmende Lebenskraft bei abnehmender Masse (Verfliegen).

graden, sind in der Musik übrigens so eng aneinander angeschlossen, daß die damit verbundenen Empfindungen notwendig Verschmelzungen eingehen müssen, mithin eine Differenzierung der Gefühlsanteile beider Gebiete kaum vollziehbar ist [1]). Setzt aber der Komponist noch Zeichen über die schon an und für sich zu akzentuierenden Töne, so gibt er zu verstehen, daß ein größerer Unterschied zwischen betonten und unbetonten Taktteilen als üblich, also eine Bevorzugung, ein Überwiegen des Dynamischen stattfinden soll. Der vortragende Musiker, der momentan eines größeren Kraftaufwandes bedarf, wird schon an der Ungleichheit seiner Begleitempfindungen spüren, daß im Verlaufe des seelischen Vorganges regelmäßig gewisse Gefühlsbestandteile über die anderen stark dominieren. Besondere Akzente wird der Komponist auch da hinzufügen, wo kompliziertere Rhythmen auftreten, die den als natürlich empfundenen taktischen Betonungen widersprechen. Aus diesem Grunde finden wir z. B. bei den Klassikern die Synkope, welche M. Hauptmann treffend als die rhythmische Dissonanz bezeichnet hat, meistenteils mit Akzent versehen. Dem Empfinden neuerer Komponisten erscheint sie jedoch legalisiert genug, um dessen nicht mehr zu bedürfen. Die dynamischen Bezeichnungen verschaffen mithin dem reproduzierenden Musiker eine Übersicht über das dem Tonstücke innewohnende (oder zu Grunde liegende) Energiequantum und dessen Verteilung.

8. Wirkung und Bedeutung der Tempobezeichnungen.

Den Verlauf der Kraftentwickelung offenbart das Zeitmaß, und die Tempoangabe soll die Einstellung des Mitempfindens in den vom Komponisten gewünschten Grad der Aktivität bewirken. Der objektive Zeitablauf ist indessen nur der Schrittmesser der unmittelbar begleitenden musikästhetischen Gefühle, nicht aber der primären Gemütszustände, als deren Ausdruck das Tonstück zu betrachten ist. Die Phantasie des Komponisten steht nicht im Banne der wirklichen Zeit, obwohl seine Werke als Erscheinung durchaus an sie gebunden sind. So kann er Leidenschaften, die Jahre hindurch seine Seele erfüllten, zusammengedrängt in einem kurzen *Allegro* objektivieren, Gefühlsveränderungen, die sich verhältnismäßig rasch vollzogen, mit epischer Breite in einem stimmungsvollen *Adagio* auseinanderlegen.

Der Hörer und vortragende Musiker gewinnt mithin durch das

[1]) Da es für den Rhythmus, der das Skelett jedes Stückes bildet, in der Regel keiner Worte oder Zeichen bedarf, so ist im Rahmen dieser Arbeit nicht der Platz für eine Untersuchung seines Zusammenhanges mit dem Psychologischen.

Tempo und die Länge des Stückes keine Belehrung über die Zeitdauer des zu Grunde liegenden psychischen Vorganges, wohl aber über dessen Charakter. Ich verstehe hier unter Charakter das spezifische Verhalten des Gefühlslebens unter Beeinflussung des Willens und in Rückwirkung auf diesen, oder mit anderen Worten ausgedrückt, die Art der Reaktion auf Vorstellungen vom Wohl und Wehe des eigenen Ichs. Die Förderungen und Hemmnisse, welche unserem Wollen und Begehren begegnen, haben ihren Niederschlag in Gemütszuständen, die der Psychologe bei kürzerem Verlauf und aktiver Beschaffenheit als Affekte, bei längerer Dauer, und wenn sie passiver geartet sind, als Stimmungen bezeichnet. Diese komplexen seelischen Gebilde können, metaphorisch gesprochen, nicht nur die verschiedensten Färbungen haben, sondern auch die mannigfachsten Abstufungen in ihren Bewegungsarten aufweisen. Die letzteren aber finden ihr Abbild in der Tonkunst in den Tempograden und deren Veränderungen. Eigentümlichkeit der Affekte und Stimmungen ist es, daß sie auffallender als die einfacheren Gefühle von physischen Erscheinungen begleitet sind. Diese können sthenischer oder asthenischer Natur sein, d. h. sie können in Hebung und Beschleunigung oder in Herabsetzung, ja teilweiser Lähmung der Lebensfunktionen bestehen. Durch Erfahrung an uns selbst und anderen wissen wir, daß sich bei seelischen Erregungen Puls, Atem, Herzschlag beschleunigen, wir rascher sprechen, gehen, handeln, mehr gestikulieren. Durch diese Anzeichen gibt sich ein erhöhtes Lebensgefühl zu erkennen, das in der Beweglichkeit eines schnellen Tempos sein natürliches Symbol findet. Nicht nur die meisten Lustaffekte wie Freude, Liebe, Hoffnung, sondern auch alle jene Unlustaffekte, in denen das Ichbewußtsein eine herrische, drohende, zu Angriff oder Abwehr geneigte Haltung einnimmt wie Zorn, Haß, Rachsucht, bewirken eine Steigerung willkürlicher wie unwillkürlicher Lebensäußerungen. Vermindert und unterdrückt werden letztere dagegen bei Unlustaffekten wie Schmerz, Furcht, Enttäuschung, ebenso in Stimmungen, die eine innere Abwendung von Gegenwart oder Wirklichkeit bedeuten wie Resignation, Wehmut, religiöse Andacht u. s. w. Diese Art von Gefühlen kommt daher in Tonsätzen von gemessener, langsam würdevoller Bewegung zum Ausdruck.

Der Hörer kann mithin über die allgemeine Gefühlsrichtung, die sich in einer Komposition ausspricht, niemals im Zweifel sein, sobald letztere in einem ihrem Sinne entsprechenden Tempo erklingt. Sache des Vortragenden oder des Leiters der Ausführung aber ist es, dieses richtige Maß zu finden. Es liegt hierin fast die wichtigste und zugleich schwierigste Aufgabe der gesamten musikalischen Interpretation.

Die Bedingungen, unter denen der Vortragende in Bezug auf die

Temponahme steht, sind verschieden. Die Praxis der Komponisten weist folgende Fälle auf:

1. das Tempo ist gar nicht vermerkt;
2. es bestehen für die einzelnen Tonsätze allgemeine Vorschriften wie *Adagio, Andante, Allegro, Presto,* durch die ein relativer Schnelligkeitsgrad ausgedrückt wird;
3. Das Tempo ist metronomisch bestimmt;
4. die bestimmte oder unbestimmte Tempoangabe ist durch Beiwörter näher charakterisiert, welche den Hauptaffekt oder die vorwaltende Stimmung bezeichnen. (Die Erörterung dieser charakterisierenden Beiwörter fällt unter die der espressiven Bestimmungen.)

Bei Fall 1, wo der Vortragende auf die Musik allein verwiesen ist, kann die Einfühlung auf intuitivem oder intellektuellem Wege erfolgen. Ersteres geschieht, wenn sich der Musiker durch seinen Gehörseindruck bestimmen läßt, letzteres, wenn er die Faktur des Tonsatzes in Betracht zieht. Bei homophonen Stücken, für die weder Titel noch Kommentar besteht, wird er sich hauptsächlich auf seinen durch das Gehör geleiteten Geschmack verlassen, d. h. er wird das Tempo wählen, in dem ihm die Melodie mit dem ihr eigentümlichen Rhythmus am eindrucksvollsten erscheint, wobei natürlich Mißgriffe und ästhetische Verirrungen nicht ausgeschlossen sind. Bei polyphonen Werken und ebenso bei Tanzweisen ist das Zeitmaß bis zu einem gewissen Grade durch die Gattung bestimmt, für welche traditionell überlieferte Tempogepflogenheiten bestehen. Dadurch sind der Willkür hier einigermaßen Schranken gezogen. Es erklärt sich hieraus, daß während der Herrschaft des Kontrapunktes ein dringendes Bedürfnis für Zeitmaßangaben nicht vorhanden war. Auch nachdem die Italiener bestimmte Kunstwörter zur Bezeichnung des Tempos geprägt und eingeführt hatten, wandten die deutschen Komponisten, die Hauptvertreter des strengen Stils, diese fast nur für die freieren Instrumentalsätze der Phantasien, Tokkaten und Konzerte an, ließen aber die Fugen, die sogenannten Symphonien und Suiten größtenteils ohne Tempoangabe. Nur gelegentliche, im Verlaufe des Tonsatzes gewünschte agogische Veränderungen wurden vermerkt.

Im Falle 2 braucht der Vortragende sich auf seine musikalische oder fachwissenschaftliche Urteilskraft nicht mehr allein zu stützen, sondern er steht zugleich unter dem Zwange von Wortvorstellungen.

Allem Anschein nach gab es in der älteren musikalischen Praxis nur zwei Tempoangaben: *Allegro* (oder statt dessen *Presto* in gleichem Sinne) und *Adagio,* als deren unbestimmtere Vorläufer die Zeichen 𝄵 und 𝄴 anzusehen sind. Zwischen die Gegensätze des Schnellen und Langsamen trat dann das *Andante*, dessen Wortbedeutung ohne

weiteres den Nebenbegriff eines Mittelmaßes in sich schließt. Ist doch das Gehen oder Schreiten die natürliche Art der Fortbewegung für den Menschen, solange er sich in normaler körperlicher Beschaffenheit und unter den gewöhnlichen Verhältnissen des Alltagslebens befindet. Daher haftet der Bezeichnung *Andante*[1]) die Vorstellung einer gewissen Durchschnittsgeschwindigkeit an, worunter indessen nicht zu verstehen ist, daß es von den Komponisten eine Bevorzugung erfährt, geschweige denn als Ausgang oder Schluß jeder musikalischen Darstellung betrachtet wird. *Andante* und das später aufgetretene, um ein weniges schneller gedachte *Allegretto* spielen innerhalb der zyklischen Formen nicht die erste Rolle. Tonsätze dieser Art erscheinen vorwiegend als Episoden, Ruhepausen oder Bindeglieder zwischen Teilen, die das äußerlich oder innerlich bewegte Geschehen einer fortschreitenden Handlung oder Aktivität erkennen lassen. Gerade diese dem *Andante* und *Allegretto* zuerkannte Stellung darf aber als ein weiteres Anzeichen dafür betrachtet werden, daß sich im Tempo der Charakter der Affekte und Stimmungen kundgibt.

Einem mittleren Zeitmaße würde eine Gemütsverfassung entsprechen, die ebenfalls eine Art Durchschnitt repräsentiert, also frei von stärkeren Erregungen und Leidenschaften oder scharf ausgeprägten Stimmungen ist. Ein solcher Zustand — mag er aus philisterhafter Zufriedenheit, vornehmer Gelassenheit oder innerer Abgeklärtheit hervorgehen — ist vom Standpunkt der Philosophie betrachtet zwar höchst erstrebenswert, für die sukzessive künstlerische Darstellung aber wenig ergiebig. Zeigt doch nur ein beschränkter Kreis von Gefühlen einen im ruhigen Gleichmaß dahinfließenden Verlauf, und sie sind es nicht, deren Ausdruck uns in der Kunst den höchsten Anteil abgewinnt. Hier verlangen wir Höhen und Tiefen, Wechsel, Kontrast, Effekte der Lust und Unlust. Dafür aber sind *Andante* und *Allegretto* nicht die geeigneten Bewegungsgrade. Letztere nehmen aus diesem Grunde in der Musik etwa den nämlichen Platz ein wie die Idylle in der Dicht-

---

[1]) Wundt legt ausführlich dar, daß wir allen Grund haben, »in den Gehbewegungen den natürlichen Ausgangspunkt rhythmischer Wahrnehmungen und damit der Zeitvorstellungen überhaupt zu sehen«. (Grundz. d. phys. Psych. 5. Aufl., Bd. 3, S. 40.) Er lehnt jedoch ab, daß die nicht vom Bewußtsein begleiteten unwillkürlichen Körperbewegungen, wie Herzschlag und Atmung, hierfür maßgebend sein könnten. Somit befindet er sich im Widerspruch zu der von verschiedenen Musikästhetikern erhobenen Behauptung, daß wir im Pulsschlag des Menschen einen natürlichen Maßstab für Auffassung und Beurteilung des Tempos besitzen. Dieser Gedanke tauchte zuerst bei Quantz auf (wie S. 259 erwähnt) und wurde in neuerer Zeit von M. Steinitzer wieder aufgenommen, von dem ihn auch H. Riemann, Arth. Seidl und Fr. v. Hausegger entlehnt haben. Da die Annahme vorläufig der physiologischen Begründung entbehrt, kommt ihr nur der Wert einer Hypothese zu.

kunst. So anmutend und wohltuend uns diese Gattung berühren kann, Furcht und Mitleid werden dadurch in uns nicht ausgelöst, denn es fehlt der Pulsschlag des heißen Begehrens und des bitteren Entsagens. Selbstverständlich gebricht es dem Komponisten nicht an Mitteln, auch ein *Andante* oder *Allegretto* mannigfaltiger zu gestalten, wie es etwa in der Variationenform geschieht, wodurch dann aber häufig eine Verschiebung des eigentlichen Tempocharakters nach der einen oder anderen Richtung stattfindet. Das gleiche geschieht, wenn Zusätze bestimmter Art gemacht werden, so daß z. B. ein *Andante molto cantabile e espressivo* oder ein *Allegretto scherzando* erscheint. — Einem mittleren Tempo entsprechen ferner die Märsche und langsamen Charaktertänze (wie das Menuett), die, von der Oper und dem Ballett in den Konzertsaal hinübergenommen, symmetrischen Bewegungen und damit verbundenen konventionellen Gefühlen tönenden Ausdruck geben. Sofern die Märsche durch Titel näher bestimmt sind (Hochzeits-, Trauermärsche), fallen sie jedoch bald schnellerer, bald langsamerer Bewegung zu.

Trotz gewisser nicht unerheblicher Schwankungen, die dem Begriff und Gebrauch einzelner Tempobezeichnungen anhaften, wird durch sie der ästhetischen Einfühlung ein nicht zu unterschätzender Anhalt geboten. Wie weit es jedoch dem Vortragskünstler gelingt, die einzelnen Grade richtig zu treffen, hängt von der Schärfe seiner geistigen Auffassungskraft und der Feinfühligkeit seiner die Komposition begleitenden Mitempfindung ab. Dies ist es wohl auch, was R. Wagner sagen will, wenn er in seinem Aufsatz »Über das Dirigieren«[1]) schreibt: »Das richtige Tempo gibt guten Musikern bei genauerem Bekanntwerden mit dem Tonstück es fast von selbst auch an die Hand, den richtigen Vortrag dafür zu finden, denn jenes schließt bereits die Erkenntnis dieses letzteren von seiten des Dirigenten in sich ein« und er unmittelbar darauf wie ein Schalk den Speer wendet und hinzufügt: »Wie wenig leicht es aber ist, das richtige Tempo zu bestimmen, erhellt eben hieraus, daß nur aus der Erkenntnis des richtigen Vortrags in jeder Beziehung auch das richtige Zeitmaß gefunden werden kann.«

Man sollte meinen, alle Schwierigkeit sei für den Interpreten beseitigt, wenn Fall 3 vorliegt und die Tempi vom Komponisten durch das Metronom festgelegt sind. In Wahrheit hat aber die Erfindung des Taktmessers die hohen Erwartungen, welche man anfangs daran knüpfte, nicht erfüllt. Wenn wir hören, daß Beethoven bis zu seinem Ende von den Erfolgen der Metronomisierung sehr eingenom-

---

[1]) Ges. Schriften und Dichtungen Bd. 8, S. 342.

men war, so dürfen wir nicht vergessen, daß er die Wirkungen des danach geschwungenen Taktstockes selbst nur noch zu sehen, nicht mehr zu hören vermochte, die intimeren Vorzüge und Nachteile sich mithin notwendig seiner Beurteilung entzogen. Die Ansichten der neueren Komponisten über den Nutzen des Metronoms sind, wie bereits erwähnt (s. S. 260), sehr geteilt. Scheint doch ein fest bestimmtes Zeitmaß namentlich den gelockerten Formen der Orchestermusik neueren und neusten Stils wenig zu entsprechen. Die Mehrzahl dieser Werke bedarf sehr häufigen Tempowechsels, so daß, wenn einmal bestimmt werden soll, eine ganze Reihe verschiedener Metronomangaben erforderlich ist. Dem Dirigenten fällt dann die keineswegs leichte Aufgabe zu, die verschieden fixierten Bewegungsgrade genau innezuhalten, zwischen ihnen aber eine Einheit herzustellen, um das Organische des Werkes erkennen zu lassen. Er bedarf hierfür in hohem Grade der »Kunst des Überganges«, die R. Wagner als die »feinste und tiefste« Kunst bezeichnet hat. Besitzt er dieses Vermögen nicht, so ist zu erwarten, daß der Vortrag etwas Eckiges oder Sprunghaftes erhält.

Im großen und ganzen vermag der Klopfgeist des Metronoms einen allen individuellen Wandlungen des Tonstückes nachspürenden Menschengeist eher zu hemmen als zu beflügeln. Ist doch auch das absolute Zeitmaß vielfach nicht die *ultima ratio* für den Tempocharakter der Komposition. Treffend bemerkt R. Schumann über diesen Punkt in seinem ersten Schwarmbriefe [1]: »Du weißt, wie wenig ich die Streite über Temponahme leiden mag, und wie für mich das innere Maß der Bewegung allein unterscheidet. So klingt das schnellere *Allegro* eines Kalten immer träger als das langsamere eines Sanguinischen.«

9. Wirkung und Bedeutung der espressiven Bezeichnungen.

Die Bestimmungen des Tempos stehen im engsten Zusammenhange mit den espressiven Vorschriften. Will nämlich der Komponist (wie als Fall 4 genannt wurde) das Tempo nicht nur als absolutes Zeitmaß, sondern seiner inneren Bedeutung nach kennzeichnen, so fügt er Worte hinzu, welche direkt oder indirekt auf die zu Grunde liegenden Gemütsbeschaffenheiten hinweisen. Es handelt sich hier also durchaus um Bezeichnungen für den Ausdruck, in denen der Tonsetzer seine Wünsche für den Vortrag in umschreibender Form

---

[1]) Ges. Schriften (Reclam) Bd. 1, S. 137.

kundgibt. Aus diesem Grunde besagen sie aber in gewissem Sinne mehr als die positiven Gebote, indem sie, wie Beethoven es nannte, »schon selbst Bezug auf den Geist des Stückes haben« (s. S. 260). Dieser Geist ist aber nichts anderes als der Gefühlsgehalt, dessen Wesenheit, also dessen Qualität durch die espressiven Bezeichnungen angedeutet wird. Ihn erschöpfend darzulegen, sind Worte allerdings nicht im stande, denn wir haben, wie M. Lazarus sagt[1]), »fast zu allen Zeiten einen bedeutenden Überschuß von Denktätigkeit, welcher nicht sprachlich gestaltet ist«. Er führt weiter aus, daß wir einen Teil dieses Überschusses zwar ausdrücken könnten, statt dessen aber nur abgekürzte Reihen zum Ausdruck bringen; ein anderer Teil jedoch ist unaussprechbar. Hierzu rechnet er »verschiedene Gefühle und Gefühlsgrade, Gemütserregungen« u. s. w. — Den Grund hierfür gibt er an anderer Stelle, wo es heißt: »Das Gefühl entbehrt am allermeisten der Klarheit; die Seele wird davon mehr überwältigt, als daß sie es wie ein Objekt erfassen könnte« (a. a. O. S. 113).

Doch nicht allein die Unklarheit, auch die große Mannigfaltigkeit und die individuelle Verschiedenheit der Gefühle bringt es mit sich, daß die Sprache diesem Chaos gegenüber dürftig und lückenhaft erscheinen muß. Aus diesem Grunde liebt es z. B. der lyrische Dichter, seine Empfindungen nach außen zu projizieren, etwa durch ein Stück Naturleben Stimmungen auszudrücken, die er mit Worten nicht zu erklären vermag.

Allem Anschein nach ist aber vor anderen Künsten die Musik in erster Linie befähigt und berufen, den Rest des Gefühlsgehaltes, den die Sprache nicht wiederzugeben vermag, auf ihre Weise auszudrücken[2]).

Man könnte nun meinen, der Tondichter, der in seinen Partituren noch mit Worten auf Gefühle hinweist, handele töricht, indem er das vollkommenere Ausdrucksmittel durch ein unzulänglicheres erklären will. Es darf aber nicht vergessen werden, daß auch die Musik nur Symbol und der ideelle Stoff in Formen gekleidet ist, an denen die künstlerische Gestaltungskraft Lust findet um ihrer selbst willen. Der Reichtum aufgewandter Mittel führt in der Musik mehr noch als in jeder anderen Kunst fast notwendig zur Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit. Hegel sagt verständnisvoll, es läge »in der Natur der Musik

[1]) Das Leben der Seele, 2. Teil, S. 127 (Aufl. 2).

[2]) R. Wagner hat Musik »die Sprache des Unaussprechlichen« genannt. Fr. Vischer sagt: »Kein Bild, kein Wort kann das Eigenste und Innerste des Herzens aussprechen wie die Musik. Ihre Innigkeit ist unvergleichlich; sie ist unersetzlich, ein rein selbständiges, in reiner Eigenkraft bestehendes Wesen.« (Ästhetik Bd. 3², S. 780.) Ribot nennt die Musik »*Le langage émotionnel*«.

selbst, daß sich in ihr weniger als in den übrigen Künsten Bestimmtes und Besonderes in allgemeiner Weise festhalten und herausheben läßt und lassen soll. Denn wie sehr die Musik auch einen geistigen Inhalt in sich aufnimmt und das Innere dieses Gegenstandes oder die inneren Bewegungen der Empfindung zum Gegenstand ihres Ausdrucks macht, so bleibt dieser Inhalt, eben weil er seiner Innerlichkeit nach gefaßt wird oder als subjektive Empfindung wiederklingt, unbestimmter und vager, und die musikalischen Veränderungen sind nicht jedesmal zugleich auch die Veränderung einer Empfindung oder Vorstellung, eines Gedankens oder einer individuellen Gestalt, sondern eine bloß musikalische Fortbewegung, die mit sich selber spielt und da hinein Methode bringt«[1]. Aus Gründen dieser Art tut der auf fremde Darstellung angewiesene Komponist gut, wenn er zum mindesten die Richtung andeutet, nach welcher seine Tongebilde aufzufassen sind.

Wir haben gesehen, daß die espressiven Bezeichnungen zu einer viel späteren Zeit aufkamen als die Angaben für Dynamik und Tempo und man anfangs über Allgemeinheiten nicht hinausgelangte. Aber schon Worte wie *dolce, cantabile, espressivo* stehen dem Gefühlsleben um vieles näher als »laut«, »leise«, »schnell«, »langsam«. Mehr und mehr aber haben es sich die Komponisten angelegen sein lassen, die Gefühlsqualitäten so zu verdeutlichen, daß die Nachschaffenden die geeigneten Mittel ergreifen können, um sie auch dem Publikum durch ihren Vortrag erkennbar zu machen.

Jene Richtung der Gegenwart, die wegen ihrer Fülle von Vorschriften von den Klassizisten als extravagant bezeichnet wird, ist nicht eigentlich neuesten Datums. Sofern nicht schon Beethoven die Keime dazu gelegt hat, haben wir ihren Ursprung in der musikalischen Romantik zu suchen, die der dichterischen um einige Jahrzehnte nachfolgte. Wir sehen, daß zuerst Schumann einzelnen seiner Klavierstücke an Stelle der Tempoangaben Worte vorsetzte, die nicht mehr unmittelbar, jedenfalls nicht ausschließlich innerhalb der Begriffssphäre von »langsam«, »schnell« liegen. Wenn er z. B. für Nr. 13 seiner »Davidsbündlertänze« vorschreibt: »Wild und lustig«, für Nr. 14 »Zart und singend«, so wird allerdings niemand im Zweifel sein, daß das erste Stück ein rasches, das zweite ein gemäßigtes Tempo haben soll. Schumanns Forderung ist aber damit nicht erschöpft, denn er will, daß der Hörer das eine Mal den Eindruck übermütiger Ausgelassenheit, das andere Mal den einer zwar nur diskret ausgesprochenen, aber über das Alltägliche gehobenen, poetischen Stimmung erhalte.

---

[1]) Vorlesungen über die Ästhetik. Herausg. von Hotho Bd. 3, S. 181.

Um dies zu versinnlichen, reichen die formalen Bestandteile der Komposition, das melodisch-harmonische Gefüge, die Gliederung des Rhythmus nicht aus. Ebenso wenig sind die dynamischen und agogischen Veränderungen im stande, die gewünschten Wirkungen zu vollenden. Eine Komposition erhält ihr wahrhaft individuelles Gepräge erst durch die Eigentümlichkeit der Klangfarbe (das Wort hier im engeren Sinne), den Timbre, welchen die Tongebung des Spielers allen Einzelheiten und damit auch dem Ganzen verleiht. Man unterschätze nicht dieses Vortragsmittel, halte es nicht für etwas Nebensächliches, weil es scheinbar nur äußerlichen Reiz bezweckt. Wirkt es in der Tat zunächst mehr auf die Sinne als auf den Geist, so besitzt es gerade dadurch eine elementare Kraft, Gefühle sowohl zu kennzeichnen als auch hervorzurufen. Nicht umsonst spricht man vom Zauber des Tones, den dieser oder jener Künstler seinem Instrument entlockt.

Leider ist der Komponist fast außer stande, in direkter Weise auf die Spielart des Vortragenden einzuwirken. Die wenigen Worte, deren man sich hierfür zu bedienen pflegt, wie: weich, hart, leicht, schwer, spitz, breit, hell, dumpf sind nichtssagend und inhaltslos gegenüber dem Reichtum möglicher Unterschiede. Der Anschlag des Klavierspielers, der Strich des Geigers und Cellisten, der Tonansatz des Bläsers sind der künstlerischen Erziehung und jedwedem technischen Drill zum Trotz beinahe ebenso individuell wie Sprechton, Gang, Gebärden und Handschrift der einzelnen Menschen. Abgesehen von körperlichen Anlagen sind dafür im letzten Grunde maßgebend Charakter, Temperament und als variables Moment die augenblickliche Gemütsbeschaffenheit des Spielers. Nur letztere vermag der Tonsetzer zu beeinflussen. Er versucht es, indem er die Gefühlsqualitäten andeutet, die ihn während der künstlerischen Konzeption, dem eigentlichen Schaffensakte, beherrschten. Es unterliegt wohl kaum einem Zweifel, daß er dies tut in der Hoffnung, vermittels des Wortes gewissermaßen suggestiv auf den Spieler einzuwirken. Er rechnet darauf, seinen Interpreten unmittelbar in einen Gemütszustand zu versetzen, der von innen heraus dazu nötigt, den Tönen jene sinnfälligen Färbungen zu geben, in denen sich die Sonderart der Gefühle oder Stimmungen klingend offenbart. Die gleiche Voraussetzung gilt auch in Bezug auf den Dirigenten, dem es obliegt, mit seinem Stabe nicht nur die äußeren Maße der Darstellung, sondern auch die Empfindungen der ganzen ihm unterstellten Körperschaft zu lenken. Es braucht wohl kaum ausgesprochen zu werden, daß gerade er, um hierzu im stande zu sein, den Gefühlsgehalt selbst antizipieren muß. Daß Orchesterleiter, um den Instrumentalisten die erforderlichen individuellen Klangfarben der

Tongebung verständlich zu machen, oft zu Analogien ihre Zuflucht nehmen müssen, ist nur allzu begreiflich [1]).

Treten die espressiven Vorschriften zur Tempoangabe hinzu (etwa *Largo con dolore, Allegro trionfante*), so ist damit entweder der eigentliche Haupteffekt, der Träger des seelischen Prozesses, bezeichnet oder aber die ihm vorangehende bezw. nachfolgende Stimmung. Die innerhalb des Tonsatzes erscheinenden Vortragsbestimmungen dienen dann entweder dazu, die einzelnen Phasen des Normalverlaufes anzugeben, oder sie müssen, falls sie einer anderen Gefühlsrichtung angehören, als Störungen der natürlichen Entwickelung aufgefaßt werden. Je entschiedener und zahlreicher diese fremderen Elemente auftreten, desto dramatischer gestaltet sich der psychische Vorgang, desto schwieriger ist es auch für den Spieler, innerhalb desselben den herrschenden Grundcharakter festzuhalten.

Mustert man die Reihe der von modernen Komponisten gebrauchten espressiven Bezeichnungen [2]), so können manchen Worten gegenüber wohl Zweifel entstehen, ob die Möglichkeit vorhanden ist, durch irgend welche Mittel die bezeichnete Gefühlsqualität wirklich kenntlich zu machen.

Daß die Violine verlockend, liebeglühend, stürmisch oder auch sehnsuchtsvoll, schmachtend klingen kann, und diese Eindrücke zum großen Teil durch den Strich des Spielers bewirkt werden, räumt man ohne weiteres ein. Mit einigem guten Willen kann man sich auch noch einbilden (zumal wenn man vorher davon unterrichtet ist), daß die Saiten im stande sind zu »keifen« — helle, scharfe Tongebung, hastige Bogenführung, ruckweises Akzentuieren könnten etwa eine Wirkung hervorbringen, die an die Affektäußerungen zänkischer Geister erinnert. Läßt es sich aber denken, daß irgend welche Nuancierung die Eigenschaften »ritterlich«, »galant« oder aber »Entrüstung«, gar »Heuchelei« in nicht mißzuverstehender Weise ausdrücken könne? Ein Komponist, der derartiges fordert, überschätzt entweder die Fähigkeit musikalischen Ausdrucks oder rechnet dabei nur auf die Partiturleser, was ja auch bei der graphischen Darstellung der Töne nicht selten der Fall ist. Stehen doch häufig Notenwerte auf dem Papier, die für längere Zeit gelten, als der Spieler sie aushalten kann, ebenso Wiederholungen einzelner Töne, die aus diesem oder jenem Grunde nicht vollziehbar sind. Solche Vorschriften dienen nur dazu, eine

[1]) So wird von Liszt erzählt, daß er die Weimarer Musiker anfangs sehr in Erstaunen setzte, wenn er z. B. sagte: »Das ist ein tiefes Violett, ich bitte, sich danach zu richten« — oder: »Nicht so rosa!« Ähnliche Aussprüche werden auch H. v. Bülow zugeschrieben.

[2]) Ich verweise auf die S. 265 als Beispiele angegebenen Worte.

Phrase zu vervollständigen oder den Zusammenhang des musikalischen Gedankens erkennbar zu machen. Ähnliches findet man auch bei Dramatikern, die bisweilen Details anführen, welche zwar szenisch nicht darstellbar sind, wohl aber dem Leser etwas sagen [1]).

Es läßt sich indessen nicht leugnen, daß es selbst bei größter Meisterschaft der Komposition und Reproduktion auch weniger überspannten Forderungen gegenüber vielfach nicht gelingt, die einzelnen Gefühle (Affekte oder Stimmungen) in Tönen so klar darzulegen, daß sie von einer Anzahl verschiedener Hörer stets auf gleiche Weise erkannt und aufgefaßt werden. Die auch experimentell oft bewiesene Vieldeutigkeit der Tongebilde ist bekanntlich der wunde Punkt der inhaltlichen [2]) Musikästhetik. Ihn haben die Formalisten nicht nur benutzt, der Musik die Fähigkeit abzusprechen, bestimmte Vorstellungen zu versinnlichen, sondern auch ihre direkten Beziehungen zum Gefühlsleben zu leugnen. Es darf hier jedoch nicht übersehen werden, daß gerade der Vieldeutigkeit in der Musik auch eine Vieldeutigkeit und Vielstrebigkeit der Gefühle entspricht und die Töne eben nur ihr Abbild, nicht ihre Erklärung sind. — Der Grund ist der, daß wir es im Seelenleben niemals mit für sich bestehenden Einzelbestandteilen zu tun haben, sondern mit Zusammensetzungen, deren Mischung in beständiger Veränderung begriffen ist. Auch wenn wir von diesen oder jenen Affekten sprechen, die in unserem Inneren herrschen, wie Freude, Zorn, Besorgnis, geben wir damit kaum mehr als eine allgemeine Richtung unserer Gemütsbewegung an. Freude, Zorn, Besorgnis, Kummer können in Wahrheit ihrer Qualität wie Intensität nach von größter Verschiedenheit sein; die besonderen Bezeichnungen dafür fehlen uns jedoch. Wollen wir unsere Gefühle genauer kennzeichnen, so bleibt uns eigentlich kein anderes Mittel, als ihre Ursachen — oder richtiger ausgedrückt — die Vorstellungen anzugeben, mit denen sie in Wechselwirkung stehen. Dies aber ist genau das Verfahren, dessen sich der Komponist bedient, wenn er den gefühlsmäßigen Inhalt seiner Musik detaillieren will [3]).

---

[1]) G. Hauptmann hat z. B. in der szenischen Angabe für den zweiten Akt seines sozialen Dramas »Vor Sonnenaufgang« die Bemerkung: »Es ist der Bauer Krause, welcher wie immer als letzter Gast das Wirtshaus verlassen hat.«

[2]) Ich schließe mich mit dieser Bezeichnung der Einteilung an, welche Paul Moos seinem Werke »Musikästhetik in Deutschland« (Leipzig 1902) zu Grunde legt.

[3]) Joh. Kuhnau sagt in der Vorrede zu den Bibelsonaten (von 1700): »Was die Affekten der Traurigkeit und Freude betrifft, so lassen sich dieselben durch die Musik leicht vorstellen, und sind eben Worte dabey nicht nöthig, es sey denn, daß man ein gewiß Individuum dabey andeuten muß, als wie in den Sonaten geschehen, damit man z. E. das Lamento eines traurigen Hiskiä nicht etwa vor eines weinenden Petri, klagenden Jeremiä oder eines andern betrübten Menschen halten möge.«

10. Wirkung und Bedeutung der Titel, Überschriften, Programme.

Titel, Überschriften, Programme besagen nichts anderes, als daß sie die wirklichen oder auch die Phantasiedinge kenntlich machen, mit denen das seelische Ich des Tonsetzers vor oder während des Schaffens in Beziehung stand. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, kann der Programmmusik die Daseinsberechtigung wohl nicht abgesprochen werden. Die landläufige Vorstellung ist allerdings eine andere, und sie hat es verschuldet, daß streng klassisch gesinnte Musiker und Musikfreunde manchen Neuerscheinungen moderner Richtung prinzipiell den Rücken wenden, sie niemals unbefangen auf sich wirken lassen, ja oft ungehört verdammen. Die Entstehung eines programmatischen Tonstückes wird zumeist folgendermaßen gedacht. Der Komponist, meint man, fasse den Entschluß, dieses oder jenes Stück Außenwelt musikalisch zu verarbeiten, und setze hierauf Bestandteil für Bestandteil seiner simultanen oder sukzessiven Anschauung in Töne um. Damit verbindet sich oft die Ansicht, daß zwischen Musik und den räumlich-zeitlichen Dingen und Vorgängen, die sich uns als Objekte der Sinneswahrnehmungen bieten, ein Zusammenhang ausgeschlossen sei, indem die Musik es eben nur mit Tönen und Tonformen zu tun habe, die eine Sphäre für sich selbst darstellen. Infolgedessen wird behauptet, daß Titel, Programme und sogenannte Tonmalerei auf bewußter oder unbewußter Täuschung beruhen.

Vorstellungen dieser Art können nicht besser widerlegt werden als durch eine Erklärung R. Schumanns, die ich seinen »Gesammelten Schriften über Musik und Musiker« entnehme [1]). Hier heißt es: »Was überhaupt die schwierige Frage, wie weit die Instrumentalmusik in Darstellung von Gedanken und Begebenheiten gehen darf, anlangt, so sehen hier viele zu ängstlich. Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Komponisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge, und dieses, das immer tätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder

[1]) Ausgabe Reclam, Bd. 1, S. 108.

Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdruck die Komposition sein, — und je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffaßt, um so mehr sein Werk erheben oder ergreifen wird. Warum könnte nicht einen Beethoven inmitten seiner Phantasien der Gedanke an Unsterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines großen gefallenen Helden ihn zu einem Werke begeistern? Warum nicht einen andern die Erinnerung an eine selig verlebte Zeit? Oder wollen wir undankbar sein gegen Shakespeare, daß er aus der Brust eines jungen Tondichters ein seiner würdiges Werk hervorrief, — undankbar gegen die Natur und leugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unseren Werken borgten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung — hätte uns die Musik noch nichts von allem diesem erzählt? Ja selbst kleinere, speziellere Bilder können der Musik einen so reizend festen Charakter verleihen, daß man überrascht wird, wie sie solche Züge auszudrücken vermag. So erzählte mir ein Komponist, daß sich ihm während des Niederschreibens unaufhörlich das Bild eines Schmetterlings, der auf einem Blatte im Bache mit fortschwimmt, aufgedrungen; das hatte dem kleinen Stück die Zartheit und die Naivität gegeben, wie es nur irgend das Bild der Wirklichkeit besitzen mag.

In dieser feinen Genremalerei war Fr. Schubert ein Meister, und ich kann nicht unterlassen, aus meiner Erfahrung anzuführen, wie mir einmal während eines Schubertschen Marsches der Freund, mit dem ich ihn spielte, auf meine Frage, ob er nicht ganz eigene Gestalten vor sich sehe, zur Antwort gab: Wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, mitten unter auf- und abspazierenden Dons und Donnen mit Schleppkleid, Schnabelschuh, Spitzdegen u. s. w. Merkwürdigerweise waren wir in unseren Visionen bis auf die Stadt einig.«

Wir sehen, wie Schumann die unkünstlerische Zumutung ablehnt, als gehe der Komponist an sein Werk, um ein in Worten oder auch nur in Gedanken gestecktes Programm zu erledigen. Dagegen legt er die Gleichzeitigkeit und Korrelation musikalischer und außermusikalischer Ideen, das Schweben der Einbildungskraft zwischen Gehörs- und Gesichtsbildern während des Schaffensaktes so überzeugend dar, daß uns die psychologische Schlußfolgerung gleichsam in die Hand gegeben wird.

Wenn es eine Tatsache ist, daß Vorstellungen disparater Gebiete sich derartig wechselweise zu erzeugen und zu durchdringen vermögen, so muß zwischen ihnen ein Drittes stehen, an dem beide ihren Anteil haben. Man kann wohl kaum im Zweifel sein, daß dieses Bindeglied das Gefühl ist, welches selbst zwar sinnlich, aber gestaltlos

bald in dieser, bald in jener Form zum Ausdruck drängt. Es kann von der einen Vorstellungsweise zur anderen ein Hinüberempfinden ohne begriffliche Verknüpfung statthaben, weil es der gleiche Gefühlsgehalt ist, der beiden zu Grunde liegt.

Ein derartiges Spiel der Phantasie in verschiedenen Sphären wird vermannigfaltigt und erleichtert durch Assoziationen[1]). So ist z. B. eine Anzahl optischer Bilder in der Wahrnehmung begleitet von Bewegungs- und Gehörseindrücken. Will nun der Musiker den von ersteren empfangenen Stimmungsniederschlag in der Tonsprache wiedergeben, so tauchen auch erinnerungsmäßig die damit verknüpften akustisch-motorischen Vorstellungen auf. Die engere Verwandtschaft mit der Musik, die hier gegeben ist durch Schall, Rhythmus und zeitliches Nacheinander (Bewegung sichtbare — Musik hörbare Zeit), fordert aber oft unwillkürlich die Lust an künstlerischer Nachahmung heraus, die nicht nur dem bildenden Künstler, sondern auch dem Musiker eigen ist. Hierdurch entsteht das tonmalerische Element, dem, solange es Illustrationsmittel bleibt und nicht zum Selbstzweck wird, die Berechtigung nicht abgesprochen werden kann[2]).

Noch auf andere Weise gelangt der Komponist dazu, für dieses oder jenes Tonstück einen bestimmten außermusikalischen Stoff namhaft zu machen. Oft wird es geschehen, daß sein seelisches Empfinden unmittelbar in Tönen ausströmt, ohne daß er sich dabei bestimmter Vorstellungen bewußt ist. Nach Vollendung seiner Arbeit begegnet es ihm aber, daß neue Eindrücke ihn treffen oder auch alte Erinnerungen in ihm erwachen, die damit in so enger Beziehung zu stehen scheinen, daß er kein Bedenken trägt, sein Werk danach zu benennen oder wenigstens anderen über die Analogie Mitteilung zu machen. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß auch solche nachträgliche Bezugnahme nur Folge von Übereinstimmung oder starker Verwandtschaft des zu Grunde liegenden Gefühls- oder Stimmungsgehaltes sein kann.

In dieser Richtung liegt es, wenn z. B. Schumann[3]) über Nr. 5

---

[1]) Th. Lipps kennzeichnet seinen Standpunkt in Bezug auf diese Frage in dem Aufsatz »Ästhetische Einfühlung« folgendermaßen: »Ähnlichkeitsassoziation zwischen Rhythmen, Klängen, Farben einerseits und irgend welchen sonstigen psychischen Erlebnissen anderseits ist überhaupt nicht Assoziation der Bewußtseinsinhalte, die wir Rhythmen, Klänge, Farben nennen, mit anderen Bewußtseinsinhalten, sondern sie ist Assoziation zwischen psychischen Vorgängen, die jenen und diesen Bewußtseinsinhalten zu Grunde liegen.« (Zeitschr. für Psychol. und Physiol. der Sinnesorgane Bd. 22, S. 448.)

[2]) E. v. Hartmann sagt: »Alle musikalisch echte Tonmalerei ist nicht Darstellung von Objekten durch Tonbilder oder Tonsymbole, sondern Darstellung von Gefühlen durch solche.« Phil. des Schönen S. 663.

[3]) Siehe R. Schumanns Briefe. Neue Folge. Leipzig 1904, S. 120.

seiner Phantasiestücke (Op. 12) schreibt: »,Die Nacht' ist auch mir das Liebste. Später habe ich die Geschichte von Hero und Leander darin gefunden. Sehen Sie doch nach. Es paßt alles zum Erstaunen.« Schumann weist ferner in seinen Briefen wiederholt darauf hin, daß seine »Papillons« (Op. 2) nach Lesung der Schlußszene von J. Pauls »Flegeljahren« komponiert seien, betont aber, daß er den Text der Musik »untergelegt« habe, nicht umgekehrt [1]).

Nicht zu leugnen ist jedoch, daß die Entstehung der Titel und Programme nicht immer künstlerischen oder psychologisch notwendigen Ursprungs ist, nämlich auf Verknüpfungen der produktiven Einbildungskraft beruht. Vieles ist auf Rechnung der Mode zu setzen, auf Sensationsbedürfnis und Reklamesucht, wobei oft arge Geschmacklosigkeiten zu Tage treten [2]).

Es darf aber auch in solcher scheinbar äußerlichen Zutat das völkerpsychologische Moment nicht übersehen werden. Wir fanden z. B., daß sich die Sitte, den Instrumentalstücken poetische Überschriften zu geben, in größerem Umfange zuerst in Frankreich unter der Regierung Ludwigs XIII. einbürgerte. Die Zeitgeschichte lehrt uns den Ursprung dieser Benennungen kennen und beweist zugleich, welche geringe musikästhetische Bedeutung ihnen zukommt. Die mythologischen Namen sind nichts anderes als Nachahmungen der arkadischen Schäferspiele, mit denen die höfische Gesellschaft sich damals belustigte. Über Titel anderer Art dieser Periode gibt ein Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, namens Baron, Auskunft, indem er sagt [3]): »Man wird selten eine Französische *pièce* finden, da nicht zum mindesten ein Nahme von einer gallanten Dame dabey stehet, nach welcher, wenn es ihr gefallen, das Stücke genennet worden: *e. g. La despremont, La Marquise, La Solitaire, La belle Magnifique, La desolée, La pleureuse* etc. — Anderer, die sie nach ihren Gönnern und guten Freunden genennet, zu geschweigen. Ich kann mir nicht anders einbilden, als daß sie denen Poeten nachahmen wollen, welche ihren schönen Gebieterinnen zu Ehren Gedichte geschrieben, um sie gleichfalls zu verewigen, wie *Ovidius* und sonderlich *Petrarcha* mit seiner Laura gethan.«

Gleich dem Ursprung läßt sich aber auch das Verschwinden der

---

[1]) a. a. O. S. 54.

[2]) So hat neuerdings ein Kapellmeister Moroni nach seiner Genesung von der Influenza eine symphonische Dichtung mit dem Titel »Influenza« komponiert, in der alle Stadien der Krankheit geschildert sein sollen. (Erwähnt in »Zur Ästhetik der Musik« von H. Schüz. Stuttgart 1900, S. 331.)

[3]) »Untersuchung des Instruments der Lauten.« Nürnberg 1727, S. 85, zitiert in Weitzmanns Geschichte der Klaviermusik. Neue Auflage von 1899, S. 159.

Titel aus der Zeitrichtung erklären. Nachdem sich der Brauch, Instrumentalwerken poetische Benennungen zu geben, von Frankreich rasch nach Deutschland hinübergepflanzt hatte, erlosch er dort in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts fast gänzlich. Daß die jetzt einsetzende Blüte der absoluten Musik mit der Herrschaft des Rationalismus zusammenfällt, kann nicht als Zufall betrachtet werden. — Allerdings ist mit Recht behauptet worden, daß während der Periode der Vernunft Imagination, Gemüt, Religiosität, die sich in bestimmter Weise nicht zu äußern wagten, in der Musik ihre Zuflucht suchten und fanden, wie auf instrumentalem Gebiet die Werke Bachs und seiner Nachfolger Haydn und Mozart beweisen. Anderseits verrät jedoch die Straffheit und Symmetrie der musikalischen Formen, welche bei Geistern niederen Ranges oft in leeren Schematismus ausartet, deutlich genug das Übergewicht des Verstandesmäßigen [1]. — Erst als die Phantasie auf anderen Gebieten geistigen Lebens das Szepter zu ergreifen beginnt, wagt unter Beethovens Führerschaft auch die instrumentale Tonkunst sich hin und wieder im poetischen Gewande zu zeigen. Was aber ehemals nur Beigabe war, gewinnt jetzt Recht und Wert als Verkündigung des inneren Gehaltes. In immer freieren Formen schließt sich die Komposition mehr und mehr dem Geiste der Romantik an, der endlich zur treibenden Kraft ihrer Entwickelung wird. — So ist der Vertiefung, die in dieser Zeit das Naturgefühl erfuhr, das musikalische Stimmungsbild zu verdanken, während die eigentliche Programmmusik dem von Romantikern mehrfach geäußerten Verlangen nach einem Ineinanderwirken der Künste entgegenkommt. W. Schlegel schrieb im Athenäum [2]: »Und so sollte man die Künste einander nähern und Übergänge aus einer in die andere suchen. Bildsäulen beleben sich vielleicht zu Gemälden, Gemälde würden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken, und wer weiß? so eine feierliche Kirchenmusik stiege auch einmal wieder als ein Tempel in die Luft [3].« Ludwig

---

[1] K. Lamprecht schreibt im Ergänzungsband I seiner »Deutschen Geschichte« S. 20: »Die musikalischen Formen der Sonate, der Suite, der Symphonie, um nur die gebräuchlichsten Arten zu nennen, setzten sich aus einer Anzahl kleinerer formaler Teile, gern etwa dreien zusammen, für deren Wesen und Stimmung feststehende typische Auffassungen zur Geltung gelangten. Nach diesen Auffassungen wurde aufgebaut, erhielten die Teile, oft ohne nähere Stimmungsbeziehung zu einander, ihre Fügung als Ganzes. Es war innerhalb des Bereiches der seit dem 16. Jahrhundert steigend gewonnenen Beseelung ein Vorgang der Rationalisierung, den man wohl mit der Verknöcherung des kontrapunktischen Stiles vergleichen darf.«

[2] In dem Artikel »Die Gemälde«. A. W. Schlegels Werke Bd. 9, S. 13.

[3] In ähnlichem Sinne äußert sich auch Schiller im 22. Briefe »Über die ästhetische Erziehung des Menschen«: »Es ist eine notwendige und natürliche Folge

Tieck aber sagt in seinem Lustspiel: »Die verkehrte Welt«: »Wie, es wäre nicht erlaubt, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren? O, wie schlecht wäre es dann mit uns Künstlern bestellt. Wie arme Sprache, wie ärmere Musik. Denkt ihr nicht so manche Gedanken so fein und geistig, daß diese sich in Verzweiflung in Musik hineinretten, um nur Ruhe endlich zu finden? ... Ach, ihr lieben Leute, das Meiste in der Welt grenzt mehr aneinander, als ihr es meint [1]).«

Ideen wie diese traten in den Hintergrund, erschienen lächerlich und überspannt, als Realismus und Naturalismus die Oberhand gewannen. R. Wagners Gedanke einer Vermählung aller Künste hat sie der Neuzeit wiedergewonnen und damit dem modernen ästhetischen Empfinden die Richtung gewiesen. Praktische Folgen sind nicht ausgeblieben.

Karl Lamprecht sagt von der Gegenwart, dem Zeitalter der Nervosität (eine Bezeichnung, die er, um den anhaftenden Begriff des Krankhaften zu mildern, mit »Reizsamkeit« vertauscht haben will), »daß sich die einzelnen Künste in ihren Ausdrucksweisen wie in dem erstrebten Erfolge dieser in einer Weise einander nähern, die, außer der Urzeit, keine frühere Periode gekannt hat« [2]).

Auf tonkünstlerischem Gebiet tritt die Neigung, die bisherigen Grenzen zu erweitern, besonders deutlich hervor. Sie kennzeichnet sich darin, daß man der Programmmusik eine Stellung und Bedeutung einräumt, die sie nie zuvor besessen hat. Ihr gegenwärtiger Typus, die sinfonische Dichtung, beginnt mehr und mehr auch die kleinen Formen der Instrumentalmusik zu beeinflussen. Der sinfonische Dichter erscheint als Epiker, doch wovon er berichtet, das sind — wie schon gesagt — nicht eigentlich die äußeren Gestaltungen des Seins und Geschehens, sondern die damit im Zusammenhange stehenden Zustände und Begebenheiten des subjektiven Inneren [3]). Die Phantasie

---

ihrer (der Kunstgattungen) Vollendung, daß, ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen, die verschiedenen Künste in ihrer Wirkung auf das Gemüt einander immer ähnlicher werden. Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken; die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muß Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren; die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muß uns, wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben.«

[1]) Phantasus 2. Teil (Ausg. v. 1828, S. 286—287).

[2]) Siehe Ergänzungsband I zur »Deutschen Geschichte« S. 64.

[3]) E. v. Hartmann sagt: »Der Tondichter offenbart uns zunächst seine eigene Subjektivität, aber doch nur als eine in den poetischen Schein potenzierte und verklärte; sodann aber wird er durch das Vermögen seiner divinatorischen Phantasie

jedes wahren Poeten — gleichviel welcher künstlerischen Sprache er sich bedient — stellt indessen einen Mikrokosmos dar. In ihm spiegelt sich das Seelenleben aller Persönlichkeiten, die er nachbildet oder erfindet, in ihm verwandeln sich die Naturerscheinungen und Dinge, die er zu schildern unternimmt, in belebte Wesen oder Ideen, welche psychische Werte besitzen. Der dichterische Komponist drückt mithin durch Töne aus, wie ein bestimmter Stoff sich in seiner Seele gestaltet. Gibt er seinem Werke einen Titel, oder schickt er ihm ein Programm voraus, so offenbart er auch durch Worte, um was es sich handelt. Diese Mitteilungen, bestimmt, als Wegweiser zu richtigem Verständnis zu dienen, werden zwar dem ganzen Publikum preisgegeben, doch liegt es in der Natur der Sache, daß sie von besonderer Bedeutung für die Künstler sind, welche die Musik zu Gehör bringen sollen.

Wir haben gesehen, daß alle bisher erörterten sprachlichen Bezeichnungen, mit denen der Komponist seine Tonschrift zu erklären und zu vervollständigen strebt, zwar mehr oder weniger das Gepräge von Vorschriften tragen, dem Psychologen aber zugleich Aufschlüsse über den Gefühlsgehalt der Kompositionen geben. So bestimmen die dynamischen Bezeichnungen die Verhältnisse der Tonstärke und deuten damit die Intensität der Gefühle an, während die Tempoangaben die Bewegungsgrade zu regeln versuchen und hierdurch die Richtung der Gefühle in Bezug auf Erregung und Beruhigung, Aktivität und Passivität erkennen lassen. Die espressiven Vorschriften endlich offenbaren den Zusammenhang der seelischen Zustände und Veränderungen, indem sie Gefühlsqualitäten und Charaktereigenschaften nennen, die in Sätzen, Teilen oder kleineren Abschnitten zum Ausdruck gebracht werden sollen. Dagegen enthalten Titel und Programme keinerlei Gebote, sind aber unter Umständen besonders geeignet, die Wiedergabe im Sinne des Komponisten zu beeinflussen. Wird doch durch sie gezeigt, in welcher Weise die Synthesis aller durch die übrigen Bezeichnungen gegebenen Anweisungen zu vollziehen ist.

Die dem Vortragskünstler obliegende Verknüpfung der vielen auf den Inhalt bezüglichen Einzelheiten zu einem Ganzen ist nicht vorwiegend als ein Akt logischer Verstandestätigkeit zu betrachten. Als wichtigster Punkt der ästhetischen Einfühlung beruht sie zum großen Teil auf Nachempfindung, die sich jedoch, wenn durch Phantasie unterstützt, zur Klarheit einer inneren Anschauung erheben kann. Im poetischen Titel, der auf die Einbildungskraft wirkt, besitzt nun der Kompo-

---

auch zum Dolmetscher des Gefühlslebens aller anderen menschlichen Individuen, ja sogar der Tiere und Pflanzen und der Innerlichkeit des kosmischen Naturlebens.« Philos. des Schönen S. 664.

nist ein wertvolles Mittel, das intuitive Verständnis des Idealgehaltes seiner Werke zu erleichtern. Es drängt sich indessen an dieser Stelle das Problem auf, wie es dem Worte, das doch nur Symbol ist, gelingen kann, in der Seele des Lesers Vorstellungen oder Eindrücke hervorzurufen, die mit der Musik in lebenswarme, also gefühlsmäßige Verbindung treten.

Die Frage, auf welche Weise Worte als Vertreter von Wahrnehmungen im menschlichen Bewußtsein wirksam werden, ist bereits in der Wissenschaft von verschiedenen Gesichtspunkten aus erörtert worden. So weist Oswald Külpe in dem Aufsatz »Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks« [1]) darauf hin, daß schon Burke [2]) experimentell zu ermitteln suchte, wie der menschliche Geist auf Worte reagiert. Er kam zu dem Ergebnis, daß in der Regel durch sie nicht die Bilder der von ihnen bezeichneten Gegenstände hervorgerufen werden, sie aber trotzdem ähnlich, ja unter Umständen tiefer wirken wie die Dinge, von denen sie berichten. Külpe zieht daraus den Schluß, daß »das Verständnis der Wörter nicht an den Erinnerungs- oder Phantasiebildern hängt, die sie reproduzieren, sondern an den gleichartigen Beziehungen zur Geistes- und Gemütstätigkeit, die sie vermöge der assoziativen Verknüpfung mit jenen Vorstellungen in Kraft treten lassen«.

In gleicher Richtung liegt es, wenn Max Dessoir sagt [3]): »Unser seelisches Leben ist so eigentümlich entwickelt, daß an Worte dieselben Folgen sich anschließen wie an das Erleben einer Wirklichkeit; ja, es gibt Menschen, bei denen der durch die Rede hervorgerufene Eindruck stärker ist, als der aus der Realität stammende.«

Behauptungen wie diese finden ihre Bestätigung in der modernen experimentellen Psychologie. So haben unter anderem die Versuche mit sogenannten »Reizworten« interessante Aufschlüsse darüber geliefert, wie mannigfacher Art die seelische Betätigung sein kann, die sich an die Apperzeption einzelner Worte anschließt. Klar hat es sich dabei herausgestellt, daß die Auffassung mit den daran anknüpfenden Folgen durchaus abhängig ist von der Veranlagung des Erkennenden, seiner allgemeinen Temperaments- und Gefühlsrichtung, seinen persönlichen Erfahrungen, wie auch der augenblicklichen Konstellation seines Bewußtseins.

Die Beeinflussung, welche der Komponist durch den seinem Werke beigegebenen Titel auf den Nachschaffenden, Dirigenten oder Spieler,

---

[1]) Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie Bd. 23, S. 164.

[2]) *Philos. inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful.*

[3]) »Anschauung und Beschreibung« im Archiv für system. Phil. Bd. 10, Heft 1, S. 30. Vgl. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft 1906, S. 360.

ausübt, läßt sich daher nur nach gewissen typischen Grundzügen ermessen und kann sich im einzelnen sehr verschieden gestalten.

Gesetzt eine Tondichtung führt den Titel »Das Meer«, so wird in der Mehrzahl der Fälle dem reproduzierenden Künstler zunächst weder das Formen-, Farben- noch Bewegungsbild einer großen Wassermasse erscheinen; ebenso wenig wird er deren Rauschen hören, geschweige denn Tropfen des aufspritzenden Gischtes oder den frischen Seewind an der Wange zu spüren meinen. Sofern ihn aber der Anblick des Meeres jemals tiefer berührte, sei es in der Wirklichkeit oder im Bilde, so wird es kaum ausbleiben, daß Residuen der mit jenem Eindrucke verknüpften Gemütsbewegungen in seinem Innern aufsteigen. Ebenso kann es auch geschehen, daß sich seiner eine zwar nicht genau analysierbare, aber deutlich empfundene Sonderstimmung bemächtigt als zurückgebliebenes Resultat mehrerer zeitlich und örtlich verschiedener Beobachtungen oder Beschreibungen — etwa ein Gemisch von staunender Bewunderung, lähmender Furcht, gesteigerter Tatkraft, wohligem Behagen [1]). Bei den meisten Menschen wird sich die seelische Reaktion auf Worte, die wie »das Meer« einen Komplex von Eigenschaften, Vorgängen, Beziehungen enthalten, zunächst auf die Erneuerung eines Gefühls- oder Stimmungsrestes beschränken.

Allerdings kann auch das Titelwort, anstatt wirklich Erlebtes und Geschautes gedanken- oder gefühlsmäßig zu erneuern, die Erinnerung an ein dichterisches oder musikalisches Kunstwerk gleichen oder ähnlichen Namens hervorrufen, in diesem Falle etwa an Heines Gedicht »Das Meer erglänzte weit hinaus« und dessen Vertonung durch Schubert. — Auch dann wird aber häufig an Stelle einer klaren inneren Reproduktion das dunklere Bewußtsein des Stimmungsgehaltes treten. Beim Musiker liegt es freilich nahe, daß das Klangbild deutlich in seinem Innern erscheint, während für die Hervorbringung anderer akustischer oder optischer Vorstellungen in der Regel erst geistige Anstrengung, mindestens ein besonderer Willensakt erforderlich zu sein pflegt. Ungerufen können sich solche aber dem Musiker — sofern seine Individualität einigermaßen dazu neigt — während der Reproduktion einstellen, geweckt durch die Macht der Töne und die mitschwingende Erregung des Körpers und Geistes. Das durch den Titel bewirkte Totalgefühl ist dann der Untergrund, über dem sie schweben, wie es in jedem Falle der Phantasie die Direktive für ihre nachschaffende Tätigkeit gibt.

[1]) Wundt sagt in Bezug auf die durch Worte hervorgebrachten Assoziationen: »Die Gefühle sind in dem raschen, aber doch oft deutlich zu verfolgenden Wechsel, den sie darbieten, so zu sagen die feinsten Reagentien auf die Natur des gerade ablaufenden Prozesses.« (Grundzüge der phys. Psych. 5. Aufl., Bd. 3, S. 564.)

Schwieriger zu ermessen ist die Wirkungsweise jener Titel, die nicht mit Erscheinungen und Dingen der Natur und des realen Lebens zusammenhängen, sondern sich an Sage, Dichtung oder auch an Werke bildender Kunst anschließen. Bevor sich hier Gefühl und Phantasie betätigen können, muß in der Regel Reflexion vorangehen. Ist dem reproduzierenden Künstler der Stoff bekannt, so wird allerdings schon die Benennung irgend ein Empfinden in seiner Seele erwecken — etwa eine flüchtige Regung der Lust oder Unlust, zurückführbar auf Werturteile, die sich in ihm bildeten und festsetzten. Dies aber genügt nicht, um eine sympathische Einfühlung zu stande kommen zu lassen. Hierzu ist vielmehr unbedingt erforderlich, daß der Gegenstand der Sage oder Dichtung, des Gemäldes oder Bildwerks den Hauptzügen nach vorgestellt und ebenso das Fazit des geistigen Gehaltes, der symbolischen Bedeutung oder der ethischen Tendenz gezogen oder gedächtnismäßig erneuert werde.

Sicherlich werden damit oft nicht unbedeutende Anforderungen an die allgemeine Intelligenz des darstellenden Künstlers erhoben. Aber selbst wo diesen genügt wird, kann die Schlußfolgerung, die vermeintliche Erkenntnis der Verknüpfungen des Stoffes mit den Tönen und Tonformen Irrtümer und Fehlschlüsse im ganzen wie im einzelnen enthalten. Aus diesem Grunde ist es wertvoll, wenn der Komponist seinem Werke neben dem Titel zur Verdeutlichung Programm, Motto oder erläuternden Kommentar beifügt.

Musterhaft sind nach dieser Richtung verschiedene Vorreden Liszts. So faßt er z. B. den Inhalt seiner sinfonischen Dichtung »Prometheus« auf folgende Weise zusammen [1]: »Wir brauchten nicht unter den verschiedenen Auslegungen (der Prometheus-Sage) zu wählen ... Es genügte, in der Musik die Stimmungen aufgehen zu lassen, welche unter den verschiedenen wechselnden Formen des Mythus seine Wesenheit, gleichsam seine Seele bilden: Kühnheit, Leiden, Ausharren, Erlösung, kühnes Hinausstreben nach den höchsten Zielen, welche dem menschlichen Geiste erreichbar scheinen, Schaffensdrang, Tätigkeitstrieb ... Sündentilgende Schmerzen, welche unablässig an dem Lebensnerv unseres Daseins nagen, ohne es zu zerstören; Verurteilung, angeschmiedet zu sein an den öden Uferfelsen unserer irdischen Natur; Angstrufe und Tränen aus unserem Herzblut ... Aber ein unentreißbares Bewußtsein angeborener Größe und künftiger Erlösung; untilgbarer Glaube an einen Befreier, welcher den lange gequälten Gefangenen emporheben wird zu den überirdischen Regionen, denen er den lichten Funken entwandte und endlich ... Vollendung des Werkes der Gnade, wenn der ersehnte Tag gekommen.

[1]) Übersetzung von P. Cornelius.

Leid und Verklärung! So zusammengedrängt, erheischte die Grundidee dieser nur zu wahren Fabel einen gewitterschwülen, sturmgrollenden Ausdruck. Ein tiefer Schmerz, der durch trotzbietendes Ausharren triumphiert, bildet den musikalischen Charakter dieser Vorlage.«

Welche Stellung Liszt selbst dem Programm zuerkannte, über das er sich wiederholt schriftlich ausgesprochen hat, geht am besten aus seiner Studie »Berlioz und seine Haroldsinfonie«[1]) hervor. In der vorausgeschickten Angabe der leitenden Gedanken heißt es: »Das Programm hebt das Gefühl als Ur- und Hauptquelle aller Musik nicht auf: die Verbindung der Instrumentalmusik mit der Poesie erweitert und präzisiert Grenze und Inhalt des Gefühls.« Wenn er dann im Verlaufe der Erörterung die Abneigung vieler Musikfreunde gegen das Programm zurückführt auf die Furcht, in der Freude am subjektiven Hören gehindert zu werden, so rechnet er mit der Tatsache, daß in die absolute Musik häufig von seiten der Hörer ein bestimmter Vorstellungsgehalt hineingetragen wird. Allerdings liegen auch hierfür so zahlreiche Zeugnisse vor, daß man zu der Überzeugung gelangen muß, darin nicht etwas Zufälliges, Individuelles, sondern einen tiefer und allgemeiner begründeten Zug modernen Seelenlebens zu erblicken. Die Erklärung scheint mir in folgender Richtung gegeben. Wenn die Wirkung der Musik auf Völker niederer Kulturstufe, sowie auf einzelne naive Menschen vielfach pathologischer Natur ist und in wilden Tänzen oder ungezügelten Bewegungen zum Ausdruck drängt, so hat der höher Gebildete der Neuzeit das Bedürfnis, seine durch Sinnesreize hervorgerufenen Erregungen zu vergeistigen. Um seine durch die Töne geweckten Gefühle sich selbst und anderen berechtigt erscheinen zu lassen, verknüpft er sie mit außermusikalischen Vorstellungen. Die Tätigkeit der Phantasie vermindert die Spannung des Gemüts und führt einen Ausgleich herbei[2]).

Es läßt sich nun verstehen, warum die Einbildungskraft nicht durch alle absolute Musik in Bewegung gesetzt wird, und selbst unter Komponisten ersten Ranges die Werke des einen ungleich mehr zu Deutungen herausfordern als die des anderen. Die Gefühlswirkung ist sowohl der Qualität wie dem Grade nach eine verschiedene. So übt

---

[1]) Aus den »Annalen des Fortschritts« Bd. 4 der Ges. Schriften. Deutsch von L. Ramann.

[2]) H. Swoboda sagt in seinem Aufsatze »Verstehen und Begreifen«: »Da aber Gefühle, welcher Art auch immer, als Abweichung vom Indifferenzpunkt empfunden werden und ihre Abschwächung angestrebt wird, so wird die Gefühlserregung vom ursprünglichen Gebiet auf andere absichtlich übergeleitet oder geht von selbst über je nach den Umständen. Man kann an die Flüssigkeit in einem Gefäß denken, deren Niveau dadurch sinkt, daß man das Gefäß mit anderen kommunizierenden verbindet.« (Vierteljahrsschrift für wissenschaftl. Philos. Jahrg. 27, S. 161.)

z. B. Mozarts Instrumentalmusik durch den Reichtum sinnfälliger Melodien, das schöne Ebenmaß der Formen auch auf die musikalischen Hörer der Gegenwart ihren Zauber aus, selten aber wird in ihrem Innern dadurch mehr als ein »Spiel schöner Empfindungen« hervorgerufen werden. Findet aber keine stärkere Gefühlserregung statt, so fehlt es an der Veranlassung, der Musik poetische Bilder hinzuzufügen. Programme zu Mozartscher Musik sind daher nicht häufig und pflegen über Allgemeinheiten wenig hinauszugehen [1]). In ungleich stärkerem Maße haben Beethovens Instrumentalschöpfungen die Einbildungskraft und die Federn von Musikfreunden und Kritikern in Bewegung gesetzt. Seinen Ideen nachzuspüren, wurde unter seinen Schülern und unmittelbaren Nachfolgern eine Zeitlang fast als Sport betrieben. In ähnlicher Weise haben sich neuere Musikenthusiasten bemüht, den interessanten Grübeleien des sogenannten letzten Klassikers, Johannes Brahms, auf die Spur zu kommen. So schrieb einst Billroth über das Finale seiner ersten Sinfonie (C-moll Op. 68): »Was nutzt die vollendet klare Schönheit des Hauptmotivs in seiner thematisch geschlossenen Form. Zuletzt kommt doch wieder das Horn mit seinem schwärmerischen Sehnsuchtsschein wie in der Einleitung, und alles zittert in Sehnsucht, Wonne und übersinnlicher Sinnlichkeit und Seligkeit [2]).« Für eben diese Sinfonie soll aber M. Klinger das Bild »Entführung des Prometheus« entworfen haben. Leider ist mir nicht bekannt, für welche Kompositionen die vorhergehenden Blätter des Zyklus »Brahms-Phantasie« wie »Evocation«, »Titanen«, »Nacht« und andere bestimmt sind. Wäre es doch von hohem Interesse, die genialen Nachschöpfungen des modernen Meisters bildender Künste sowohl mit den musikalischen Originalen als auch mit deren künstlerischen Deutungen zu vergleichen.

Die wiederholt erwiesene Tatsache, daß ein und dasselbe Werk von verschiedenen Personen sehr abweichende Auslegungen erfährt [3]),

---

[1]) Nur zweien seiner Sinfonien hat die Nachwelt einen bestimmten Namen beigelegt, der großen C-dur, die als Jupitersinfonie bekannt ist, und der Es-dur, die man seinen Schwanengesang nennt. Zu letzterer hat neuerdings Fr. Stassen ein farbiges Kunstblatt veröffentlicht: Ganymed wird durch den Adler zum Olymp getragen, wo ihn Jupiter mit entgegengestreckten Armen empfängt.

[2]) Brahms' Biograph H. Deiters (Sammlung musikalischer Vorträge von Graf Waldersee) bezeichnet den letzten Satz dieser Sinfonie als Höhepunkt des Werkes und sagt: »Nach langer Spannung setzt das Horn mit der großen Terz entscheidend ein und deutet die Lösung des Konflikts an, und nun tritt in wahrhaft grandiosem Thema das Allegro ein; von allem Glanze des Orchesters ist dieser Schlußsatz getragen, der nach allen Kämpfen, Zweifeln, Hoffnungen die Siegesstimmung malt und wie im Triumphzug vorüberschreitet« (S. 344). H. Reimann nennt diese erste Sinfonie ein Epos, die zweite (Op. 73 D-dur) ein Märchen.

[3]) Ad. Kullak gibt im Schlußkapitel seiner »Ästhetik des Klavierspiels« acht ver-

widerspricht nicht der Annahme, Musik als Ausdruck bestimmter Gefühle zu betrachten. Werden doch die Vorstellungen vom Hörer erst sekundär hinzugefügt. So gut aber bei den einzelnen Individuen gleiche Vorstellungen verschiedenartige Gefühle hervorrufen, können sich auch an die gleichen Gefühle verschiedenartige Vorstellungen anschließen.

Begreiflich erscheint es ferner, daß sowohl der Hörer wie der darstellende Künstler den Inhalt eines Tonstückes zu verschiedenen Zeiten abweichend empfindet. Nimmt man selbst an, daß die Musik das Gefühl auf die nämliche Weise berührt, so kann doch die assoziativ sich anschließende Denk- oder Phantasietätigkeit verändert werden, weil diese sowohl von der Entwickelungsstufe des allgemein geistigen oder künstlerischen Verständnisses als auch von gelegentlichen Dispositionen und Verknüpfungen abhängig ist. Einen frappanten Beweis dafür liefert H. v. Bülow, der die aus eigener Erfindung stammende Betitelung der 33 Variationen Beethovens (Op. 120) auf die Programme dreier in den Jahren 1866, 1867 und 1886 gegebener Konzerte setzte[1]. Der Vergleich ergibt nämlich vielfach recht erhebliche Unterschiede der Auffassung, wovon hier einige auffallende Beispiele mitgeteilt seien:

Variat.	1866	1867	1886
9.	Mollvariation.	Letztes Werk.	Waffentanz.
23.	Humoreske.	Drunter und drüber.	Explosion.
26.	Behagen.	(Angabe fehlt.)	Schmetterling.
28.	Übermut.	Zank und Streit.	Galopp.

So interessant indessen solche subjektiven Deutungen für die ästhetische Betrachtung sind, gerade ihr Schwanken beweist, daß es bedenklich ist, sie dem Publikum in einer Form aufzunötigen, wie es durch Veröffentlichung auf den Konzertprogrammen geschieht. Einem Künstler wie Bülow mag man dergleichen allerdings noch zu gute halten; wollten aber alle darstellenden Musiker die unbetitelten Werke früherer Meister mit eigener Etikette versehen, so müßte das äußerst verwirrend auf das Publikum wirken und könnte vom Standpunkt der Pietät aus niemals gebilligt werden. Unter allen Umständen muß es dem Komponisten selber überlassen bleiben, ob er seine Schöpfungen als absolute Musik oder in der vielfach als irregulär empfundenen

schiedene Deutungen von Beethovens Cis-mollsonate, der sogenannten Mondscheinsonate, wieder. Ich greife heraus, daß Czerny den ersten Satz ein Nachtstück nennt, in welchem sich eine Geisterstimme vernehmen läßt, P. Cornelius ihn mit einem hehren gotischen Dom vergleicht, der mit lockendem Geläut den Gläubigen den Weg durch die Wildnis in seine heiligen Hallen weist. — Liszt bezeichnet den Mittelsatz als eine Blume zwischen zwei Abgründen.

[1]) Mitgeteilt in H. v. Bülows »Briefe und Schriften« Bd. 5, S. 221.

Verbindung mit Überschrift und Programm in die Welt schicken will. Niemals darf vergessen werden, daß die vom Tonsetzer hinzugefügten Inhaltserklärungen den musikalisch künstlerischen Wert des Werkes in keiner Weise verändern, daß sie immer nur Beigabe und Mittel, niemals Hauptsache oder Zweck sein können. Nur allzu wahr schrieb R. Schumann: »Hält uns ein Komponist vor seiner Musik ein Programm entgegen, so sag ich: vor allem laß mich hören, daß du schöne Musik gemacht, hinterher soll mir auch dein Programm genehm sein [1]).«

Anderseits ist aber keineswegs zu verkennen, daß durch einen poetischen Titel, Motto, Programme in Versen oder Prosa der Stimmungsreiz für viele Hörer erheblich gesteigert wird. Auch hier empfand Liszt sehr richtig, wenn er sagte: »Das Programm ist das Medium, welches die Musik dem Teil des Publikums, das aus Denk- und Tatmenschen besteht, zugänglicher und verständlicher machen wird [2]).«

Der Fall liegt hier ähnlich wie mit dem Verhalten gegenüber Bildwerken und Gemälden. Es gibt Beschauer, für welche die Schönheit der Linien, die Proportion der Formen, die Kunst der Komposition, der Reiz der Farben und Lichteffekte ausreichend sind, sowohl ästhetischen Genuß zu gewähren, als bestimmte Gefühle und Stimmungen zu erwecken, während andere in erster Linie nach dem Gegenstande des Kunstwerkes fragen und dem Wie der Darstellung erst Anteil abgewinnen, nachdem das Was zu ihnen gesprochen hat. Die letzteren gehen in den Ausstellungen an namenlosen Statuen und Büsten, an Stilleben, Blumen und Tierstücken, sogenannten Studien und dergleichen meist kühl und reserviert vorüber, stehen aber gefesselt, oft begeistert vor symbolischen oder historischen Bildwerken und Gemälden, bestimmten Landschafts- oder Städtebildern, Porträts bekannter Persönlichkeiten. Menschen dieses Schlages brauchen keineswegs zu den in künstlerischer Hinsicht Formen- und Farbenblinden zu gehören; sie können im Gegenteil die Gabe besitzen, vortrefflich zu beurteilen, wie weit Inhalt und Darstellung, Stoff und Form einander angemessen sind. Was sie von den zuerst erwähnten unmittelbar Genießenden unterscheidet, ist, daß ihnen die schöne Sinnlichkeit nur unter Mitwirkung des Verstandes erschlossen wird.

So gibt es auch unter den Jüngern und Freunden der Tonkunst zwei Klassen, nämlich solche, denen die Musik eine so verständliche Sprache redet, daß Erläuterung durch Worte für sie überflüssig ist, ja von ihnen sogar als störend empfunden wird, andere, die für den

---

[1]) Ges. Schriften (Ausg. 1854) Bd. 4, S. 116.

[2]) Ges. Schriften Bd. 4, S. 177.

Genuß der Töne begleitender Gedanken oder Phantasievorstellungen bedürfen und hierzu bestimmte Hinweise nötig haben. Die eigentümliche Tatsache, daß mittelmäßige Sänger vom großen Publikum häufig mehr Beifall ernten als bedeutendere Instrumentalkünstler, erklärt sich daraus, daß erstere durch die Texte auch mit den Unmusikalischen (deren man in jedem Konzertsaal trifft) verknüpft sind, während letztere nur den Musikalischen etwas bedeuten.

Das programmatisch bestimmte Tonwerk kann als ein Mittelglied zwischen der vokalen und der absoluten Musik betrachtet werden. Es ist daher besonders geeignet, Menschen von höherer Geistesbildung, die keine musikalische Erziehung erhielten und darum der instrumentalen Tonkunst fernstehen, die Genußfähigkeit dafür zu erschließen, indem das Interesse am poetischen Stoff zum Verständnis und zur Teilnahme am Musikalischen hinüberführt.

Lassen wir die Frage unerörtert, ob alle durch Worte ausgesprochenen Verheißungen auch musikalisch erfüllt werden, das heißt innerhalb der Grenzen objektiver Darstellbarkeit wie subjektiven Vermögens liegen, so untersteht es keinem Zweifel, daß der Komponist in Titeln und Programmen ein besonders schätzbares Mittel besitzt, dem Nachschaffenden gegenüber seine Absichten darzulegen. Handelt es sich um ein größeres Werk, so wird dadurch gekennzeichnet, welcher Grundgedanke das innere Band der Einheit zwischen den Sätzen, Teilen und Abschnitten bildet. Es wird ferner meistens schon durch den Titel festgestellt, ob das Tonstück im wesentlichen der Gattung des Lyrischen, Epischen oder Dramatischen (dramatisch hier natürlich nicht im Sinne der Oper) zuneigt, ob im ersten Falle das Anmutige, Liebliche oder das Schöne und Erhabene überwiegt, ob im zweiten und dritten Falle die Entwickelung einen tragischen oder einen glücklichen, möglicherweise humoristischen Verlauf nimmt. Dem Vortragenden, sei er Solist, Orchesterspieler oder Ensemblevirtuose[1]) werden dadurch wichtige Anhaltspunkte für die seiner harrenden Aufgaben geboten. Noch bevor die Töne erklingen oder er Einblick in die Partitur gewonnen hat, kann in seiner Seele eine gewisse Anpassung an das Werk stattfinden. Während der bloße Formentitel Phantasie und Gefühl auf dem Indifferenzpunkt verharren läßt, stellt die poetische Überschrift den Hebel dar, der beide in Tätigkeit versetzt. Jetzt braucht der Akt der Einfühlung nicht mit tastenden Versuchen zu beginnen, sondern es kann ein zielbewußtes Vorwärtsschreiten stattfinden. Der Ariadnefaden ist festgeknüpft, denn

[1]) So nennt A. Laser in seiner Schrift »Der moderne Dirigent« den Kapellmeister der Gegenwart.

der Künstler weiß, mit welchen Empfindungen er den Tönen und Tonfarben entgegen zu kommen hat. Auch alle Wort- oder Zeichenvorschriften des Komponisten werden jetzt von einem durch ihn selbst gegebenen Gesichtspunkt aus aufgefaßt und erhalten somit ein bestimmteres Gepräge.

Wohl können aber Bedenken entstehen, ob damit nicht die künstlerische Persönlichkeit des Vortragenden eingeengt und seiner Reproduktion der Stempel der Unfreiheit aufgedrückt werde. Will doch das musikalische Publikum, wenn es einem Tonstücke zuhört, nicht nur den Geist seines Erfinders, sondern auch den seines Interpreten spüren. Mit Recht wird darum jede nur halbwegs korrekte Ausführung, in der sich persönliches Leben zu erkennen gibt, ungleich höher bewertet als die minutiös genaue Wiedergabe der Musikwalze. Gerade weil Musik ein Band seelischen Verständnisses zwischen den Menschen bildet, läßt das erhabenste Tonwerk, mechanisch ausgeführt, kalt. Auch der Phonograph wird — so vollkommen er sich in Zukunft entwickeln mag — hiervon keine Ausnahme bilden. Die durch ihn vermittelte Künstlerleistung wird immer nur wie ein Stück Vergangenheit berühren, dem zwar kunsthistorisches Interesse zukommt, tiefere seelische Wirkung aber versagt bleibt. Die enge Verbindung der Tonkunst mit der menschlichen Psyche bringt es mit sich, daß wir in jedem Augenblick musikalischen Genusses den Pulsschlag persönlichen Lebens empfinden, ja eigentlich die Illusion haben wollen, Zeuge eines spontanen seelischen Ergusses zu sein [1]). Der Vortragende kann diesen Eindruck nur erwecken, sofern das reproduzierte Werk ihm während der Darstellung zum eigenen Erlebnis wird, und das geschieht, wenn er die zu Grunde liegenden Gemütstatsachen sukzessive mit den entsprechenden Formen vorzustellen vermag. Ein klares Verständnis dieses Zusammenhanges wird dem Interpreten selten unmittelbar zu teil. In der Regel erschließt es sich auf indirektem Wege, entsprechend der Art und Weise, wie die Verbindung von Stoff und Form zu stande kam. Empfängt auch der schaffende Genius schauend oder vielleicht, um mit Nietzsche zu sprechen, im dionysischen Rausche die Idee seiner Werke, so bedarf er zu ihrer Gestaltung in hohem Grade der Mitwirkung des logisch entwickelnden und kühl prüfenden Verstandes.

Wie bei der Entstehung jeder Kunstschöpfung, so spielt auch bei der musikalischen das intellektuelle Element eine bedeutende Rolle,

---

[1]) »Von dem Gedanken, daß es sich um eine ausdruckgebende Persönlichkeit handele, kann sich der Kunstgenießende gar nicht losmachen« sagt Fr. v. Hausegger in Bezug auf den reproduzierenden Künstler. »Die Musik als Ausdruck« S. 204.

weil Gefühl und Phantasie, sich selbst überlassen, halt- und schrankenlos wären. Das gleiche gilt aber auch für jede nachschaffende künstlerische Tätigkeit, ja es ist für den Vortragskünstler doppelt wichtig, verstandesmäßig kombinieren und zusammenfassen zu können. — Nun verlangt man zwar vom ausführenden Musiker, daß seine Wiedergabe aus dem Gefühl heraus erfolge, und die Erregung des letzteren wird auch in vielen Fällen unmittelbar durch die Musik bewirkt; um aber sein Spiel mit künstlerischer Besonnenheit im Sinne des Urhebers gestalten zu können, muß der Gefühlsgehalt des Werkes auch seinem Verstande zum Bewußtsein kommen. Für diese Erkenntnis leisten ihm aber die sprachlichen Ergänzungen der Notenschrift, als Symbole des Begrifflichen, sehr wichtige Dienste. Weil Worte jedoch nur allgemeine, niemals wirklich individuelle Begriffe ausdrücken [1]), so bilden sie auch keine Schranken, können sie die persönliche Freiheit des vortragenden Künstlers niemals gefährden. Gerade das Unvermögen des Wortes, Begriffe zu präzisieren, verleiht und sichert ihm seinen hohen Wert als ein Mittel der Verständigung zwischen Schaffenden und Nachschaffenden, als ein Glied,' welches verbindet, ohne Zwang auszuüben.

Was speziell der Komponist durch sein Werk mit Einschluß aller ihm beigegebenen Erläuterungen aussagt, ist schließlich stets nur ein persönliches Bekenntnis. Alle Forderungen, die er durch Worte stellt, sind gewissermaßen elastisch und lassen dem Ausführenden genügenden Spielraum zur Betätigung seiner Eigenart. Die eigentlichen Erklärungen aber sind nur eine Kurzschrift dessen, was die Musik ausführlich darlegt. Durch Töne und Worte drückt der Komponist aus, wie sich in seinem Innern die Beziehungen entwickelt haben, die sein Ich mit Vorgängen der Außenwelt oder mit dem Gemütsleben anderer Personen verknüpfen. Seinen Charakter, ja seine ganze Weltanschauung vermag er so zu demonstrieren. Wie viel oder wie wenig aber der andere davon aufzufassen vermag, wie weit er verstehend sich einpaßt oder selbsttätig umbildet, steht dahin; denn wie E. v. Hartmann sagt: »Seine subjektive Erscheinungswelt hat jeder für sich und trägt jeder mit sich und in sich herum [2]).« Weil das menschliche Seelenleben ein Kontinuum ist und einen zusammenhängenden Prozeß darstellt, wird zum mindesten die Art der Einordnung jeder Vorstellung — wenn

[1]) Fr. Jodl schreibt: »Im Sprechen und Denken des entwickelten Menschen gibt es kein Wort, welches eine streng individuelle Vorstellung bezeichnete. An jedes Wort heften sich mit psychischer Notwendigkeit Reproduktionen und Assoziationen in größerer oder geringerer Zahl.« (Lehrbuch der Psychol. 2. Auflage 1903, Bd. 2, S. 269.)

[2]) »Kritische Grundlegung des transzendentalen Realismus« S. 15.

nicht gar diese selbst — durch die Summe aller vorangegangenen Bewußtseinserlebnisse bestimmt. Infolgedessen kann auch jedes Nachempfinden nur innerhalb der gegebenen Bedingungen und in der spezifischen Beschaffenheit stattfinden, die durch den Gesamtverlauf der Gefühle bedingt ist. Es kann daher von einer völligen Gleichheit der Empfindungen niemals die Rede sein, sondern stets nur von Graden der Ähnlichkeit auf Grund angeborener Wahlverwandtschaft oder analoger Lebensbedingungen und Erfahrungen.

Daß sich die Beziehungen zwischen den Schöpfern der Tonwerke und denen, die sie der Welt klingend übermitteln, so eng wie möglich gestalten, ist darum eine wichtige Forderung, weil die Entwickelung der Musik nicht unwesentlich dadurch bestimmt wird. — Kommt der Komponist der Neuzeit durch eine Fülle von Bezeichnungen und Inhaltsangaben dem entgegen, so hat der Vortragende im Akte der Einfühlung seine Energie dahin zu verwenden, daß er alles Gebotene wirklich apperzipiert. Es wird ihm das um so vollkommener gelingen, je reicher und empfänglicher sein Gemüt, je vielseitiger und vertiefter seine Geistesbildung ist. Soll ein wirklich nutzbringendes Aneignen geistiger Werte stattfinden, so »müssen«, wie Karl Lange [1]) schreibt, »dem Apperzeptionsobjekte nicht bloß starke und lebendige, sondern auch inhaltreiche, weitverzweigte und bildsame Vorstellungskreise entgegenkommen, Gedankengruppen, denen das rege Streben nach Erweiterung und Vervollkommnung innewohnt. Dann erst steigen im Prozesse der Wölbung [2]) so viel verwandte Elemente empor, daß das Neue nicht von einem beliebigen, sondern von demjenigen Vorstellungsverbande erfaßt wird, dem es hinsichtlich seines Inhaltes am meisten entspricht.«

Auf diese Weise kann dem Künstler das fremde Werk so weit innerer Besitz werden, daß er es, vermählt mit eigenem Denken und eigenem Empfinden, aus seiner Individualität heraus neu zu bilden vermag mit jener geistigen Freiheit κατ' ἐξοχήν, die allein schöpferischer Tätigkeit zukommt.

11. Schlußwort.

Am Schlusse dieser Arbeit angelangt, scheint es mir geboten, Gang und Ergebnis noch einmal in Kürze darzulegen.

Als Zielpunkt der ästhetischen Forschung habe ich in der Einleitung (Abschn. 1) die Frage aufgestellt, was Worte oder Wortzeichen für die musikalische Reproduktion zu leisten vermögen. Für diese

[1]) In dem Buche »Über Apperzeption« S. 37.

[2]) Ausdruck, den Lange von Herbart übernommen hat.

(auf die Instrumentalmusik beschränkte) Untersuchung war die Forderung einer gewissen Abgrenzung der hier in Betracht kommenden Worte unerläßlich. Da sich aber die Hilfsmittel der Künste in steter Abhängigkeit von deren innerem Werden wie äußerem Wechsel der Erscheinung befinden, konnte eine Umschau über das sprachliche Rüstzeug der Musik nur in historischer Form stattfinden. Ich unterschied vier Arten von Wortbezeichnungen, deren Ursprung und Entwickelung ich (soweit sich diese feststellen ließen) in den Abschnitten 2—5 getrennt auseinandergesetzt und verfolgt habe. Als Resultat der etwa drei Jahrhunderte umfassenden Übersicht ergab sich (s. Abschn. 6) die Tendenz, den Wortschatz des Komponisten stetig zu erweitern und alle Arten sprachlicher Bezeichnungen zu häufigerer Verwendung zu bringen. Diese Tatsache fand ihre Begründung in der allgemeinen Entwickelung der Musik, die sich mehr und mehr in der Richtung zum Charakteristischen und Individuellen vollzogen hat. Je reicher und gegliederter aber der Inhalt einer Kunst ist, um so mannigfaltigere Darstellungsmittel verlangt er. Die auf Reproduktion verwiesene Tonkunst bedarf hierfür auch umfassenderer Angaben. Da diese Forderung vermittels der eigentlichen Tonschrift nicht erfüllt werden kann, wird in erhöhtem Maße die Ergänzung durch die Sprache erforderlich. Als nächstliegendes Ziel aller Worterklärungen des Komponisten mußte seine Verständigung mit den Mittelspersonen angesehen werden, die seine Tonsprache hörbar machen.

Die Betrachtung über das Verhältnis zwischen dem Komponisten und seinem Interpreten, dessen Mittelglied das Tonwerk bildet, führte zum Begriff der »ästhetischen Einfühlung«. Ich formulierte diesen in Beziehung zur Musik als ein unmittelbares Mit- und Nacherleben des dem Kunstwerke innewohnenden psychischen Gehaltes, den ich als einen gefühlsmäßigen bezeichnete. Letzteres geschah vom Standpunkt der idealistischen Musikästhetik aus, welche das Gefühl als Urquell musikalischen Schaffens wie Genießens betrachtet. Die gestellte Aufgabe erhielt hiermit die enger begrenzte Fassung, die Bedeutung der Worte für den Akt der ästhetischen Einfühlung in Tonwerke klarzulegen.

Die Forderung eines Mit- und Nacherlebens setzt die Kenntnis des mit- oder nachzuerlebenden Vorganges voraus, der sich in der Kunst durch Symbole offenbart. Bedingung für die ästhetische Einfühlung ist aber ein Durchschauen des Symbols so weit, daß es zum deutlichen Zeichen wird. Tritt das Durchschauen nicht intuitiv ein, was selten geschieht, so bedarf es der Beihilfen[1]. Auch diese können

[1]) Siehe Fechners »Prinzip der Hilfe«.

nur Sinnbilder sein, vermögen aber trotzdem die ursprünglichen Symbole verständlicher zu machen, sofern sie sich ganz in ihren Dienst stellen. Den musikalischen Elementen gegenüber erfüllen Worte diese Aufgabe. Indem sie die lebendigen Beziehungen der Töne und Tonformen verdeutlichen (Dynamik, Bewegungsgrade, Klangschattierungen), erlösen sie die Symbole aus ihrer Starrheit. Sofern Worte aber bestimmte Gemütsbewegungen, Vorstellungen, Bilder namhaft machen, erleichtern sie die Synthese aller Einzelbestandteile zum Gesamtbild eines zusammenhängenden Gefühlsprozesses.

Wie sich meiner Ansicht nach Bedeutung und Wert der verschiedenen Gattungen musikalischer Wortbezeichnungen im einzelnen verhalten, habe ich in den Abschnitten 7—10 ausführlich dargelegt. Die Anordnung folgte dabei der des historischen Teils.

In der Natur einer ästhetischen Forschung dieser Art liegt es aber begründet, daß ihre Ergebnisse nicht als objektive Tatsachen verkündet werden können, sondern jenen Wahrheiten beizuzählen sind, die im subjektiven Erleben ihre Beweiskraft entfalten.

XVIII.

Apollinische und dionysische Kunst.

Von

Hugo Spitzer.

3. Die ästhetische Lust und der Affekt der Freude.

Wer das Vorkommen der gewöhnlichen Affekte inmitten der kunstästhetischen Emotionen übersieht, der mag, wenn er darauf Verzicht leistet, für alles Wohlgefallen am Schönen und alles Mißfallen am Häßlichen denselben Affekt verantwortlich zu machen, wenn er sich vielmehr begnügt, die ästhetische Lust einerseits und die ästhetische Unlust anderseits als je eine besondere Gemütsbewegung zu betrachten, in einer solchen Ansicht wohl vor allem durch den Hinblick auf einen der häufigsten und wichtigsten Affekte, denjenigen der Freude, bestärkt werden. Die außerordentliche Vielgestaltigkeit der ästhetischen Lustgefühle verbietet, wie schon früher gesagt wurde, die Aufstellung eines ästhetischen Gemütszustandes, welcher sich in Bezug auf Einheitlichkeit und innere Gleichartigkeit seiner Manifestationsweisen etwa dem Zorn, der Furcht, der Hoffnung an die Seite stellen läßt. Nach der Analogie mit diesen und vielen anderen Affekten scheint die Vorstellung ganz unsinnig, daß die genußvolle Lektüre eines Romans oder die Erschütterung durch ein Drama und die ästhetischen Elementargefühle, wie die Lust an reinen, gesättigten Farben, weichen, vollen Tönen, regelmäßigen Figuren u. s. w., die nämliche Gemütsbewegung sind. Daran würde sich nichts ändern, wenn auch die doppelte Möglichkeit offen bliebe, daß erstens der Begriff Affekt mit einem Inhalte ausgestattet werden muß, vermöge dessen er sich tatsächlich über alle, selbst die einfachsten, primitivsten ästhetischen Gefühle erstreckt, und daß fürs zweite, gemäß der seltsamen, im Vorhergehenden zur Genüge widerlegten Intuitionsansicht, die Gemütsbewegungen, welche ein Kunstwerk erregt, nicht in ihrer unmittelbaren Existenz zur künstlerischen Gesamtwirkung beitragen, sondern wieder eine Lust affektiven Charakters hervorrufen, die nun ihrerseits erst das wahre Partialgefühl der ästhetischen Emotion vorstellt. Von jenen Analogien geleitet, würde sich der natürliche Sinn gegen die Annahme, wonach

alle Kunstgenüsse und alle Arten des Wohlgefallens am Schönen überhaupt ein einziger Affekt sind, aufs heftigste sträuben, zumal die verschiedenen ästhetischen Gefühle schlechterdings nichts Gemeinsames verbindet als die Unmittelbarkeit der emotionalen Eindrücke und die Abwesenheit praktischer Interessen bei demjenigen, welcher die Eindrücke empfängt. Die Affekte aber sind in der überwiegenden Mehrzahl bezüglich ihrer definierbaren Basis in festere, engere Grenzen eingeschlossen. Teils sind es ganz bestimmte Objekte, deren Vorstellung die Voraussetzung der Gemütsbewegung bildet; teils hängt die Natur des Affektes von bestimmten zeitlichen und sonstigen Beziehungen des Gegenstandes der affekterregenden Idee ab. Ein sympathisches Gefühl angenehmer Art kann sich nicht einstellen, wenn nicht ein anderes lebendes, empfindungbegabtes Wesen da ist, dessen Lustgefühle zu jener Emotion in der teilnehmenden, mitempfindenden Seele Anlaß geben; Hoffnung kann sich nicht ganz auf Vergangenes richten (— auch wenn man hofft, daß etwas Erwünschtes bereits eingetreten sei, hat der Affekt die noch nicht erlangte, also zukünftige Gewißheit zur Grundlage —), die Befriedigung der Eitelkeit nicht Dinge betreffen, denen jeder persönliche Zusammenhang mit dem Eitlen fehlt. Dagegen kann die poetische Ausmalung eines künftigen Zustandes von gleicher Schönheit sein, also eine gleich starke ästhetische Wirkung haben wie irgend ein Bild aus der Gegenwart oder eine Schilderung von Ereignissen längst entschwundener Zeiten, und mag auch der höhere ästhetische Naturgenuß nie ohne Einfühlung, ohne dunkle Personifikation der leblosen Objekte zu stande kommen, so werden doch nach der hier zu Grunde gelegten Definition ästhetische Elementargefühle sicherlich durch den bloßen optischen Eindruck von Naturgegenständen, der nicht die leiseste Idee von Beseeltheit oder Lebendigkeit in sich schließt, und durch Arabesken, Zieraten, glänzende, farbige Schmuckstücke bei ebensolcher rein sinnlicher und anthropomorphismenfreier Auffassung geweckt, während auf der anderen Seite von der Darstellung menschlichen Seelenlebens, wenn sich diese Darstellung mit anschaulichen Bildern verbindet, die mächtigsten künstlerischen Effekte ausgehen. Mit einem Worte: die Voraussetzungen der ästhetischen Gefühle erscheinen unvergleichlich weniger bestimmt, als bei den meisten sogenannten Gemütsbewegungen der Fall ist.

Allein das Gefühl der Freude, das man, zum mindesten in seinen höheren Intensitätsgraden, von jeher ohne Widerspruch zu den Affekten gerechnet hat, steht, was die Mannigfaltigkeit seiner Anlässe betrifft, mit der ästhetischen Lust auf einer Stufe. Man freut sich bei dem Gedanken an einen Gewinn, der in sicherer Aussicht steht, nicht

minder als bei der Rückerinnerung an ehemalige schöne Tage; moralische Erfolge sind ebenso ein Quell der Freude wie materielle Güter; Gesundheit und Ehren, Besitzerwerbung und Erweiterung des geistigen Gesichtskreises durch vermehrte Kenntnisse, Anregung zum Nachdenken und Befreiung von Zweifeln, Arbeit und Erholung, Reisen, Spiel und behagliche Ruhe, Klärung des Verstandes und Hingabe an dunkle, beglückende Stimmungen, Lebloses und Lebendiges, Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges — alles kann Freude bereiten. Wenn nun hier, so darf mit scheinbarem Rechte gesagt werden, die Verschiedenartigkeit der Gefühlsursachen das Vorhandensein eines und desselben Affektes nicht ausschließt, dann ist wohl auch im Falle der ästhetischen Emotionen nichts dergleichen zu befürchten. Die Analogie, welche so zwischen der Gemütsbewegung der Freude und der ästhetischen Lust hinsichtlich der Unbestimmtheit ihrer Grundlagen besteht, ermutigt aber nicht nur zu dem Versuche, die verschiedenen Arten des Wohlgefallens am Schönen und an der Kunst trotz alledem einem einzigen Affekt zuzuschreiben, sondern reizt bei der sonstigen Lage der Dinge fast unweigerlich dazu, noch einen Schritt weiter zu gehen, nämlich aus der Analogie eine Identität zu machen, zwar nicht Freude und ästhetische Lust schlechtweg zu identifizieren, weil es ja doch offenbar zahlreiche nicht ästhetische Freuden gibt, aber wenigstens alle durch das Schöne und das künstlerisch Wertvolle ausgelösten Gefühle als Regungen des Affekts der Freude anzusehen.

Damit ist jedoch diese Untersuchung bereits mitten in die Erörterung der letzten von den oben bezeichneten Möglichkeiten, in die Diskussion der interessantesten und heikelsten Frage eingetreten — der Frage, ob der ästhetische Genuß, wenn er schon keinen eigenen, besonderen Affekt vorstellt, nicht vielleicht einer der übrigen Gemütsbewegungen zu subsumieren sei. Es leuchtet auf den ersten Blick ein, daß die meisten der lustvollen emotionalen Zustände, auf die man bisher den Begriff Affekt angewendet hat, auch nicht von ferne in Betracht kommen können, wenn es sich um das allfällige Gelingen einer solchen Subsumtion handelt. Die einen, wie Hoffnung, angenehme Erwartung, müssen beiseite gelassen werden, weil sie sich auf Zukünftiges beziehen, was bei der Mehrzahl der ästhetischen Emotionen nicht zutrifft. Anderen wieder, z. B. der Sympathie, dem Gefühl der Liebe, fehlt in zahllosen Fällen ästhetischer Anschauung das reale Objekt, dessen diese Gemütsbewegungen bedürfen, falls sie selber in voller Kraft und Wahrheit hervortreten und nicht bloß ihren Namen anderen Gefühlen leihen sollen, für deren Erzeugung schon der Phantasiegegenstand, die Hineindichtung des Objekts in eine andersgeartete Wirklichkeit ausreicht, und so eignen sich denn trotz Baschs geist-

reichen Metaphern auch die wahrhaften sympathischen Emotionen ganz und gar nicht zur allgemeinen Kennzeichnung des ästhetischen Gefühls. In der Tat bleibt ein einziger Affekt übrig, bezüglich dessen es nicht schon von Anfang an unmöglich erscheint, daß er sich in den sämtlichen, so überaus mannigfachen Formen des Wohlgefallens an Naturschönheiten und Kunstwerken manifestiert. Es ist — man braucht es kaum zu wiederholen — eben der Affekt der Freude. Nach all dem, was zuvor über die Beteiligung der verschiedensten Gemütsbewegungen am Kunstgenuß konstatiert wurde, hätte es nun freilich auch mit dieser Einreihung der ästhetischen Gefühle in die Regungen der Freude seine eigene Bewandtnis. Entweder müßte davon abgesehen werden, zwischen der Freude und den übrigen hier in Frage kommenden Affekten ein strenges Koordinationsverhältnis zu behaupten, d. h. man müßte annehmen — und damit würde man sich vielleicht von der Wahrheit nicht allzu weit entfernen —, daß der Begriff der Freude nicht unter denselben Gesichtspunkten, auf derselben Klassifikationsbasis gewonnen wird, wie die Begriffe vieler anderer Affekte, sodaß ein Gefühlszustand, der in der einen Hinsicht als Freude zu bestimmen ist, in anderer Hinsicht recht wohl unter eine dieser letzteren Gemütsbewegungen fallen kann, oder man müßte sich vorstellen, daß nicht immer die ästhetische Lust im ganzen das Gepräge des Freudenaffektes an sich trägt, daß sich vielmehr dieser Affekt bloß in den ästhetischen Elementargefühlen und in denjenigen Stücken der höheren Kunstemotionen wirksam erweist, welche diese Emotionen mit den Elementargefühlen gemein haben. Nur im ersteren Falle wäre es statthaft, wirklich alle ästhetische Lust, auch die aus der Erregung gewisser typischer Affekte entspringende, als Freude aufzufassen; im zweiten hätte man zwischen rein ästhetischen Lustgefühlen, die zugleich reine Freudengefühle sind, und emotionalen Zuständen zu unterscheiden, die aus verschiedenen Bestandteilen, aus ästhetischer Freude oder Lust und aus anderen Gemütsbewegungen, zusammengesetzt sind, die aber, insofern diese anderen Affekte das Lustmoment verstärken, in ihrer Totalität als ästhetisches Wohlgefallen bezeichnet werden. Welchem Standpunkte man schließlich den Vorzug geben möge, jedenfalls lohnt es sich der Mühe, das Verhältnis zwischen der ästhetischen Lust und dem Affekt der Freude unmittelbar zu untersuchen. Erst wenn diese Untersuchung zu einem positiven Resultate geführt hat, wenn sie in die Erkenntnis ausmündet, daß tatsächlich ästhetische Lust und Freude über die Gegenstände der ästhetischen Anschauung dasselbe sind, ergibt sich ja die Notwendigkeit, in jener Alternative Stellung zu nehmen. Die Möglichkeit aber, daß ein derartiges Resultat gewonnen wird, scheint, wenn man

die Dinge obenhin betrachtet, recht wohl vorhanden zu sein. Nicht nur werden überhaupt Lust und Freude oft in demselben Sinne genommen und eines für das andere gesetzt, sondern auch ganz besonders in der Welt des Schönen scheint die Sprache eine Fülle von Zeugnissen für die Gleichheit dieser Begriffe darzubieten. Gerade die Lust am Schönen, das ästhetische Wohlgefallen nennt man sehr häufig auch »Freude am Schönen«; man spricht von den Freuden des Theaters, des Kunstgenusses im allgemeinen; man zählt die ästhetische Naturbetrachtung zu den auserlesensten, köstlichsten »Freuden des Lebens« u. s. w.

Geleitet von diesen Fingerzeigen, welche die Sprache gibt, könnte man sich nun allerdings versucht fühlen, die ästhetische Lust tatsächlich als eine Art Freude zu bestimmen und sie so einem echten, allgemein anerkannten »Affekte« einzugliedern. Bei der ernsthaften Durchführung dieser Ansicht aber könnte man wieder auf zweierlei Weise zu Werke gehen. Ohne den Affektbegriff selbst zu ändern, d. h. ohne die psychologische Basis zu verwerfen, auf der die einzelnen Affekte unterschieden zu werden pflegen, könnte man feststellen, daß die inneren Merkmale jenes emotionalen Vorganges, welcher Freude genannt wird, auch an der lustbetonten ästhetischen Emotion zu entdecken sind. In diesem Fall wäre es nur der Begriff der ästhetischen Lust, der eine eigenartige Umwandlung erführe — eine Umwandlung mit Rücksicht auf die Anschauungen nämlich, welche in der psychologischen Wissenschaft bisher dominiert haben. Die Auffassung von der Natur der Freude dagegen bliebe so, wie sie immer gewesen. Man könnte aber auch von einer anderen Seite her zu demselben Ziele kommen; man könnte den Ausgang nehmen von jener Affektentheorie, die in jüngster Zeit Mediziner und Philosophen, Karl Lange, James, Sergi u. a. zu begründen gesucht haben, und könnte demgemäß die Unterordnung des ästhetischen Wohlgefallens unter den Affektbegriff darauf stützen, daß man jene physiologischen Kennzeichen der Freude, welche nach dieser Theorie für das Vorhandensein des fraglichen Affektes allein entscheidend sind, auch beim ästhetischen Wohlgefallen nachwiese. Es läge hierin eine merkwürdige Begegnung mit Burke, dessen vielverspottete physiologische Definition des Schönen nun die überraschendste Auferstehung feierte. Nicht mehr über das Prinzip der Burkeschen Ästhetik, sondern höchstens noch über die nähere Ausgestaltung des Prinzips dürfte man sich lustig machen. Der Spott Schlegels, das Schöne Burkes sei in der Apotheke zu kaufen, und der Zimmermanns, die Wirkung einer Purganz bedeutete für Burke dasselbe wie die einer Shakespearischen Tragödie, müßte verstummen: — wären es auch nicht gerade die-

jenigen Vorgänge im Gefäßsystem, in denen der große Engländer die Ursachen der ästhetischen Lust finden wollte, so müßten doch immerhin physiologische und an erster Stelle sogar in der Tat vasomotorische Erscheinungen als das eigentliche Wesen des Genusses der Schönheit betrachtet werden.

Demnach sind es zwei Probleme, die hier eine Lösung fordern. Einmal ist klarzustellen, wie sich die ästhetische Lust zum Affekt der Freude verhält, wenn dieser letztere in der herkömmlichen, rein psychologischen Weise bestimmt wird. Sodann aber frägt es sich, ob und inwieweit die Lange-Jamessche Affektenlehre als gesichert gelten darf, so daß man einer etwa von dieser Seite verlangten Ausdehnung des Affektbegriffes auf die Tatsachen des ästhetischen Fühlens Rechnung zu tragen hätte. Mit der bloßen Annahme der Langeschen Betrachtungsart wäre freilich noch nichts über die spezielle Affektnatur des Wohlgefallens am Schönen präjudiziert. Man müßte erst in den verschiedenen Formen dieses Wohlgefallens das konstante Auftreten all der physiologischen Erscheinungen dartun, durch die nach Lange die Freude charakterisiert ist: dann würde man von diesem Standpunkte aus berechtigt oder vielmehr genötigt sein, die ästhetische Lust für identisch mit der Gemütsbewegung der Freude zu erklären.

Wenn auf ausschließlich psychologischem, introspektivem Wege das Verhältnis zwischen Freude und ästhetischer Lust ermittelt werden soll, so empfiehlt es sich, den Blick zuerst auf diejenige Lust nicht ästhetischer Art zu richten, die man gleichfalls zu den Affekten, den Gemütsbewegungen in Gegensatz gestellt hat. Es ist dies, wie schon genugsam betont wurde, die rein sinnliche Lust, der physische Genuß, das körperliche Behagen jeder Gattung. Denn eben mit Rücksicht darauf, daß das ästhetische Wohlgefallen durchaus nicht als das einzige Lustgefühl erscheint, welches die Psychologie in seiner allgemeinen Form aus der Klasse der Affekte ausschließt, da vielmehr auch den angenehmen Erregungen der Sinne die Zuerkennung des affektiven Charakters und mithin der Identität mit dem echten Freudengefühl verweigert wird, nimmt das Problem von selbst eine erweiterte Gestalt an: es ist nicht bloß zu fragen: »Was unterscheidet die ästhetische Lust von der Freude, oder besteht in Wahrheit gar kein solcher Unterschied?« sondern: »Wie treten Lust und Freude überhaupt begrifflich auseinander?« Mancher wird vielleicht mit der Antwort hierauf rasch zur Hand sein. Er wird sagen, daß die Freude etwas mehr Subjektives, die Lust etwas mehr Objektives sei, und in gewisser Hinsicht würde diese Meinung in der Tat das Richtige treffen. Nur darf sie nicht so interpretiert werden, als wäre die Lust eine Freude mit der deutlichen, bestimmten Vorstellung des freudeweckenden Objektes, so-

daß ihre Definition in Spinozas Definition der Liebe enthalten wäre. Denn wiewohl man sich zu Gunsten einer solchen, das Gefühl der Lust demjenigen der Liebe annähernden Begriffsfassung auf das Zeugnis der Sprache berufen und die Redensart »Lust und Liebe« mit einiger Scheinbarkeit heranziehen könnte, so zeigt doch schärfere Prüfung, daß sich nach dieser Richtung durchaus kein Unterschied festsetzen läßt. Hört man von Lust sprechen, so beruhigt man sich freilich nicht bei der Vorstellung des subjektiven Zustandes der Gefühlserregung, dessen, was im Inneren vorgeht, sondern man will wissen, welche Ursache Lust schafft, und in der Bezeichnung dieser Ursache liegt, selbst wenn es sich um bloße Sinnes- oder Empfindungslust handelt, schon die Angabe eines ob nun außerhalb oder innerhalb des Organismus wirksamen, so doch jedenfalls gegenüber dem Gefühlsvermögen selbst »äußeren« Objektes. Indessen kann man auch, wenn von Freude die Rede ist, der wenngleich noch so unbestimmten Mitvorstellung von etwas, was den Gegenstand der Freude bildet, unmöglich entraten. Es gibt keine Lust, die nicht Lust an etwas wäre — die Lust zu etwas gehört nicht mehr ins Gebiet der Emotionen, sondern in das der Begehrungen —, allein es gibt ebensowenig eine wirkliche Freude, die nicht Freude über etwas wäre. Und welche Gefahren es mit sich brächte, in solchen Dingen sich allzu sorglos der Sprache, jener Führerin anzuvertrauen, deren Winke, mit entsprechender Vorsicht benützt, im übrigen gewiß das beste, ja einzige Orientierungsmittel für Untersuchungen dieser Art abgeben, das wird durch die Tatsache sichtbar gemacht, daß man bei ausschließlicher Berücksichtigung der Adjektive und der von den Adjektiven abgeleiteten Substantive zu einem Resultat käme, völlig entgegengesetzt demjenigen, welches sich bei dem Ausgehen von dem Grundworte, sofern sich dieses in der Zusammenstellung »Lust und Liebe« findet, scheinbar gewinnen läßt. Man ist nämlich wohl zuweilen grundlos »lustig«, ohne einen Gegenstand bezeichnen zu können, der die Quelle der Lustigkeit vorstellt, aber man ist niemals »freudig erregt«, ohne zu wissen, über was. Darnach schiene die Freude gar ein Plus von Objektivität vor der Lust vorauszuhaben [1]). In Wahrheit jedoch wäre die eine aus sprachlichen Prämissen abgeleitete Schlußfolgerung so falsch und voreilig wie die andere. Sobald man sich darüber klar geworden, daß »Lustigkeit« — nahezu ein Synonym von »Fröhlich-

[1]) Ein solches Verhältnis hat man tatsächlich behauptet und die Behauptung in die Form gekleidet, das Freudegefühl sei ein »Urteilsgefühl«, seine »intellektuelle Voraussetzung« »ein Überzeugtsein, ein Urteil«. Die folgenden positiven Darlegungen entheben mich wohl der Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit diesem Standpunkte.

keit«, »Heiterkeit« — gar nicht ausschließlich eine Summe aktueller Lustgefühle bedeutet, sondern oft in erster Linie eine Disposition, auf mannigfache, sonst indifferente Eindrücke mit derartigen Gefühlen zu antworten, wird man sich auch wohl hüten, jenen Wortgebrauch zu weittragenden Schlüssen auf den Grad von Subjektivität, der der Freude einerseits und der Lust anderseits zukommt, auszunützen.

Die entscheidende Differenz, falls sie überhaupt vorhanden ist, muß also anderswo gesucht werden. Zu ihrer Erkenntnis aber führt, wie gesagt, am raschesten und sichersten die Betrachtung eben jener sinnlichen Lustgefühle, welchen es versagt ist, als Regungen wahrer Freude zu gelten. Die ganz besondere Eignung dieser Gefühle zu Aufschlüssen über die inneren Beziehungen von Freude und Lust beruht keineswegs darauf, daß ihre repräsentativen Grundlagen im Vergleich zu denjenigen mancher ästhetischen Emotionen sehr einfach sind. Denn die Einfachheit gewisser »niederer« Sinnesempfindungen wird in der angegebenen Hinsicht mehr als aufgewogen durch eine Eigentümlichkeit derselben, die man »Unbestimmtheit« zu nennen pflegt, die man aber vielleicht richtiger als Schwierigkeit, begrifflich fixiert und analysiert zu werden, bezeichnen sollte. Fürs individuelle Bewußtsein nämlich fehlt es derlei Empfindungen ja durchaus nicht an Bestimmtheit; sie werden selbst in ihren feineren Nuancen sicher rekognosziert und von anderen unterschieden: will man sie aber in einer allgemein verständlichen Weise kennzeichnen, geht man daran, ihre Beschaffenheit so auszudrücken, daß auch eine zweite Person eine klare Vorstellung erhält, so mißglücken häufig alle Versuche. Diese Sensationen sind darum für die rein psychologische Forschung zwar nicht ganz so unergiebig wie etwa die kinästhetischen Empfindungen und diejenigen des statischen Sinnes, die sich überhaupt nicht aus dem jeweiligen allgemeinen Bewußtseinszustande aussondern lassen, die vielmehr in dem Vitalgefühl untergehen, mit ihm zu einer dunklen, untrennbaren Einheit verschmelzen, und die daher als obskure, irrepräsentable, psychisch nicht isolierbare Empfindungen den übrigen, luziden, repräsentablen, in der Vorstellung isolierbaren prinzipiell gegenübergestellt zu werden verdienten; sie bleiben jedoch, was innere Durchsichtigkeit und scharfe logische Bestimmbarkeit auf Grund der introspektiven Auffassung anlangt, fast in dem Maße, in welchem sie den letztgenannten Sensationen überlegen sind, hinter den Eindrücken des Gesichts- und Gehörsinnes zurück. Und eben ästhetische Lustgefühle heften sich nun, wenn man das Ästhetische so abgrenzt, wie in dieser Studie geschehen, auch an einfache Gesichts- und Gehörsempfindungen — an Empfindungen also, die den Mangel irgend einer verwirrenden Komplikation mit jenen Trägern sogenannter physischer

Lust, den Erregungen der chemischen Sinne, des Hautsinnes und des cönästhetischen oder Viszeralempfindungsapparates teilen, sich vor den meisten dieser Erregungen aber durch eine viel größere Schärfe, Helligkeit und Deutlichkeit auszeichnen. Mithin kann es nicht an der Einfachheit der Gefühlsträger liegen, wenn man dem Problem des Unterschiedes zwischen Lust und Freude besser durch das Ausgehen von der sinnlichen als von der ästhetischen Lust beikommt. Der Vorzug, welchen das sinnliche vor dem ästhetischen Gebiet in dieser Hinsicht voraushat, gründet sich vielmehr auf andere Verhältnisse, von denen später noch die Rede sein wird.

Ein höchst simpler Umstand aber ist es, der zur Hoffnung berechtigt, daß, wenn sich die Frage überhaupt erledigen läßt, dies — ob ausschließlich oder nicht — jedenfalls und zumindest auch auf dem Wege einer Zergliederung der Tatsachen, die mit der sinnlichen Lust zusammenhängen, möglich sein müsse. Die eigentlichen Emotionen dieses Bereiches scheinen sich nämlich oft auf eine fast verblüffende Art in Freudengefühle umzuwandeln. Gelingt es nun, den Moment dieser Umwandlung zu erfassen, d. h. die Art der Veränderung zu erkennen, welche hier plötzlich vor sich gegangen ist, die Bedingungen aufzuspüren, von welchen es abhängt, daß auf einen Gefühlszustand, der vorher nur »Lust« genannt werden durfte, mit einem Male die Bezeichnung »Freude« anwendbar wird, so ist man eben der gesuchten Differenz auf die Spur gekommen. Es heißt also die Erscheinungen solchen Umschlages der Lust in Freude genau beobachten und analysieren, und dazu fehlt es nicht an Gelegenheit. Die Einzelfälle, in welchen das Phänomen zu Tage tritt, sind häufig genug. Wenn die Einwirkung reiner, sonnedurchwärmter und doch nicht allzu heißer Luft eine angenehme Empfindung in uns auslöst, so ist das solcherart durch Temperaturreize und unmittelbare Förderung der vitalen Prozesse verursachte Lustgefühl zunächst sicherlich keine Freude. Aber es wird zur Freude, wenn wir des schlechten, rauhen, unfreundlichen Wetters oder der drückenden Schwüle gedenken, die uns früher Verdruß bereitet hatten, und somit jene sinnliche Lust, indem wir sie mit entgegengesetzten, vorausgegangenen Sensationen vergleichen, zum Gegenstande der Betrachtung, der Reflexion machen. Der Wohlgeruch einer Blumengruppe, eines blühenden Baumes oder Strauches, daran wir vorüber wandern, verschafft uns im ersten Augenblick ebenfalls nur Lust, nicht Freude. Denken wir aber, wie hübsch es doch ist, am Sommertag solche Düfte einzuziehen, so freuen wir uns über das sinnliche Gefühl und seine Ursache. Wer sich die leckeren Speisen einer wohlbesetzten Tafel schmecken läßt, wer Getränke von köstlichem Aroma schlürft, der ist darum noch nicht von Freude bewegt,

sondern er fühlt nur physische Lust. Indessen kommt die Freude von selber, sobald er sich die Gunst des Schicksals vergegenwärtigt, das ihm, vielleicht nach vielen und harten Entbehrungen, die Wege zu solchen Gaumengenüssen frei gemacht hat, sobald er sich zu Gemüte führt, wie gut es ihm jetzt geworden. Es wäre mithin nicht ganz richtig, zu behaupten, daß Freude niemals durch Sinnesreize geweckt werden kann. Wir freuen uns vielmehr unzählige Male wirklich über angenehme, erfrischende Abkühlung und über behagliche Wärme, über Wohlgeruch und Wohlgeschmack, über Stillung des Hungers und über Ruhe nach anstrengender Muskelarbeit; allein wir betrachten dann auch immer die eigenen Lustgefühle [1]) und die Freude weist sehr häufig auf einen gewissen Hintergrund der Sensationen, sie erscheint besonders dort, wo unser ganzes Innenleben durch die äußeren Reize einen höheren Schwung erhalten hat, wo trübe Vorstellungen dieser oder jener Art verscheucht oder zurückgedrängt wurden, wo wir dem Reize also mehr verdanken als die augenblicklich und unmittelbar durch ihn erzeugte Lust. Man kann sagen: die Empfindung veranlaßt den Freudenaffekt, aber sie ist in ihrer Isoliertheit nicht im stande, ihn allein aus sich, d. h. aus den emotionellen Regungen, welche sie begleiten und sich an ihre Qualität und Intensität zunächst anschließen, hervorzubringen. Dieser Affekt entspringt vielmehr gewöhnlich aus der wenn auch noch so dunklen Erkenntnis eines Gewinnes für unsere Persönlichkeit, einer Förderung, die wir erfahren haben, eines Gutes, das uns zu teil geworden ist, und wiewohl jede solche Erkenntnis in letzter Instanz auf die Tatsache genossener oder künftig zu genießender Lust, beseitigter oder künftig zu beseitigender Unlust sich gründet, so muß doch eben die mehr oder minder bewußte Beziehung auf unser Ich hinzukommen, damit durch die primären Emotionen die Gemütsbewegung, das echte, typische Freudegefühl geweckt wird. Und stets erscheint die vorgestellte, zum Gegenstand gewordene Lust als Träger des Affekts. Die Freude, wenigstens die egoistische, ist also in gewisser Hinsicht ein Reflexionsgefühl, allein der Grad der Bewußtheit der Reflexion zeigt, wie gesagt, Abstufungen. Bei den Freuden der verwirklichten Absicht, der gelungenen Bemühung und bei den aus einer eingetroffenen Erwartung hervorgehenden sowie endlich bei den Freuden infolge eines Erlebnisses, an das sich Hoffnungen für die Zukunft knüpfen — solche Freuden können unerwartet bis zur Überraschung sein und zugleich von den

[1]) Die altruistische Lust, welche die Vorstellung der Lust des andern zur Voraussetzung hat, ist eo ipso Freude. Unsere Sprache kennt nicht »Mitlust«, sondern nur »Mitfreude« — ein bedeutsamer Wink, den sie der Psychologie für die Affektbestimmung gibt.

»Erfolgsaffekten« des Horwiczschen Begriffes sich ausschließen —, hier überall mag die klare, vollbewußte Reflexion entbehrt werden. Denn in allen diesen Fällen, bei dem Gedanken des erreichten Strebens und der erfüllten Hoffnung, bei der Vorstellung eines Besitzes, der uns irgendwelche Genüsse verheißt, bei der Überzeugung, durch eine kluge Tat Quellen künftiger Lust eröffnet zu haben, steht ohnedies das Ich, wenngleich häufig nur dämmernd, im Mittelpunkt des Bewußtseins, und findet keineswegs jene selbstvergessene Versenkung ins Objekt, wie sie dem ästhetischen Schauen eigen ist, oder jenes Aufgehen in einer einzelnen Empfindung statt, wie es die zufällig erhaschte physische Lust kennzeichnet.

Faßt man die Art der Beweismittel in der hier versuchten Begriffsentwickelung genauer ins Auge, so bemerkt man, daß das Räsonnement sich stillschweigend, aber stetig und unbedenklich des Leitfadens der Sprache bedient. Die Bündigkeit der ganzen Argumentation hängt an der Voraussetzung, daß dort, wo der Ausdruck »sich über etwas freuen« in der Regel gebraucht wird oder wenigstens gebraucht werden kann, tatsächlich auch der entsprechende Affektbegriff nach streng psychologischer Fassung Anwendung findet. Dieses Fortschreiten an der Hand der Sprache ist, wie bereits oben angedeutet wurde, nicht zu vermeiden und im Grunde ganz selbstverständlich. Denn, da es sich nicht um fertige, schon mit einem bestimmten Inhalt ausgestattete, sondern um gesuchte, erst zu bildende Begriffe handelt, da die Einreihung der Freude unter die Gemütsbewegungen selber nur auf die Autorität der Sprache hin, also gleichsam auf Treu und Glauben vorgenommen wurde, so gibt es offenbar keinen anderen Wegweiser für die Analyse. Anderseits jedoch wurde gleichfalls schon früher erwähnt, welche Vorsicht in der Benutzung dieses Wegweisers geboten sei. Jedermann weiß, daß das abgeleitete Zeitwort »sich erfreuen« oft in einem Sinne gebraucht wird, bei dem die ursprüngliche Bedeutung gänzlich verloren gegangen, die psychologische Herkunft des Stammwortes spurlos verwischt ist. Ein Land »erfreut sich« eines milden Klimas, eine Stadt einer raschen Bevölkerungszunahme, ein Acker oder Wald einer rationellen Pflege, und selbst wenn man sich guter Gesundheit »erfreut«, scheint es recht zweifelhaft, ob es dabei mehr auf die zahllosen physischen Lustgefühle, aus deren Summation sich der Gesamtzustand des körperlichen Wohlseins ergibt, auf den Genuß, welcher ohne jede Reflexion aus dem ungehemmten Spiel der körperlichen Verrichtungen geschöpft wird, oder aber auf die Möglichkeit ankommt, sich des Gutes einer robusten Konstitution mit wahrer, durch den Hinblick auf die schwächliche Verfassung anderer Menschen und durch die allfällige Erinnerung an eine Zeit, wo man selber von Krank-

heit, von körperlichen Leiden heimgesucht war, noch zu erhöhender Freude bewußt zu werden. Wichtiger als derlei sekundäre, aber vollkommen befestigte, längst nicht mehr als Metaphern empfundene Ausdrucksweisen ist die Tatsache, daß auch das Grundwort einem sehr bestimmten sprachlogischen Gefühl zufolge nur in Verbindung mit einer gewissen Präposition auf untrüglich sichere Weise das Vorhandensein des Affektes anzeigt, während der Gebrauch einer anderen Präposition die Eindeutigkeit des Gedankens sogleich verschwinden läßt. Nur die »Freude über etwas« gilt jenem Sprachinstinkt unter allen Umständen als wirkliche Freude, sodaß, wer sich über etwas freut, zweifellos von einem Affekt, einer Gemütsbewegung ergriffen ist: die »Freude an etwas« dagegen kann bald einfache Lust ohne die erörterten Merkmale des Freudenaffektes sein, bald, wie die Freude an der Ausübung bestimmter Tätigkeiten, gar nicht mehr ausschließlich der Sphäre der Emotionen, sondern zugleich der der Neigungen oder Begehrungen angehören.

Allein noch viel heiklere Momente, Begriffsrelationen feinster und verborgenster Art verwirren und komplizieren den Sachverhalt. Das eigentümliche Verhältnis, in welchem der Affekt der Freude einerseits zu den Lustgefühlen und anderseits zu der Reflexion über diese Lustgefühle steht, bringt höchst merkwürdige Übertragungen des Wortes mit sich. Wer kühl meditierend seinen Geist auf emotionale Tatsachen richtet, unter welchen sich einfache Lustgefühle befinden, der nennt ungescheut die letzteren Emotionen Freuden, selbst wenn es gar nicht die eigenen Gefühle sind, womit sich sein Nachdenken beschäftigt. Verhielte er sich nicht bloß verstandesmäßig, sondern auch teilnehmend und fühlend zu seinem Stoffe, so würde freilich dieser Stoff naturgemäß altruistische Freuden in ihm wachrufen, und würde umgekehrt das fühlende Subjekt selbst jene Position einnehmen, in der hier eine zweite Person seinen Gefühlsregungen gegenübersteht, würde z. B. im Falle reichlicher Ausfüllung eines Lebens mit Lust verschiedenster Gattung diese Lustsumme als eigener emotionaler Lebensinhalt so überschaut und in all den mannigfachen Einzelgenüssen, aus denen sie sich zusammensetzt, vor das Bewußtsein gestellt werden, so müßte ja gleichfalls ein Gefühl dankbarer Freude erwachen. Daraus aber leitet der Betrachter das Recht her, auch seinerseits das, was an sich Lust ist, metonymisch als Freude zu bezeichnen. Diesen keineswegs an der Oberfläche liegenden Zusammenhang heißt es wohl im Auge behalten, wenn man durch Sonderbarkeiten der Sprache nicht getäuscht werden soll. Auf populäre Redensarten darf man zwar nicht viel Gewicht legen; denn die Macht der Alliterationen und Assonanzen erweist sich hier oft stärker als die der inneren logischen Bande, und

so wenig die Alliteration »Lust und Liebe« eine tiefere Verwandtschaft der Lust mit der von Spinoza definierten Liebe beweisen konnte, ebensowenig ist die Assonanz »Freud und Leid« geeignet, Aufschlüsse über eine etwaige Wesensgleichheit von Freude und Lust zu bieten. Allerdings jedoch obwaltet kein Zweifel, daß man unter »Freud« in diesem Falle die Gesamtheit der sinnlichen und höheren Lustgefühle, also durchaus nicht bloß die Affektzustände, die Emotionen wahrer Freude versteht. Und auch die Wissenschaft, wenn sie gelegentlich von dem Ausdrucke Gebrauch macht, findet keinen Anlaß, seinen volkstümlichen Sinn zu ändern: indem G. H. Schneiders bekanntes moralphilosophisches Buch »Freud und Leid des Menschengeschlechts« in seinem ersten Kapitel »Freud und Leid« als Symptome »des geförderten und beeinträchtigten Lebensprozesses« darstellt, ist von vornherein jedes Mißverständnis ausgeschlossen und tritt die Identität mit den allgemeinen Begriffen Lust und Unlust offen zu Tage. Darauf aber die Ansicht gründen, daß die Psychologie einen Unterschied zwischen Lust und Freude nicht machen dürfe, das wäre gerade so klug, als die wissenschaftlich scharfe Trennung der Termini »Gefühl« und »Empfindung« ablehnen, weil Paul Ree seinem ethischen Hauptwerke den Titel »Über den Ursprung der moralischen Empfindungen« gegeben hat. Wie sehr auch eine bestimmte Terminologie in der Gelehrtensprache sich festgesetzt haben möge, man kann es dem wissenschaftlichen Schriftsteller doch nicht verwehren, zuweilen die Worte in ihrem Vulgärsinn anzuwenden, und man kann dies umso weniger tun, je volkstümlicher er seine Schrift hält, zu einem je größeren Publikum er zu reden beabsichtigt. Indessen nicht bloß in jener populären Zusammenstellung, sondern auch für sich allein wird das Wort Freude als gleichbedeutend mit Lust öfters in Büchern gebraucht, welche das menschliche Dasein nach seinem Lustertrag zum Gegenstande der Untersuchung und Darstellung wählen. Hat Schneider über »Freud und Leid des Menschengeschlechts« geschrieben, so durfte M. zur Megede den Titel von Lubbocks berühmter Schrift anstandslos »Die Freuden des Lebens« übersetzen, obschon es dem gelehrten Engländer nicht eingefallen ist, etwa nur von denjenigen Lustgefühlen zu handeln, welche man nach exaktester psychologischer Auffassung als Freudenaffekt zu bestimmen hätte, und die sämtlichen nicht affektiven Lustregungen auszuschließen. Im Gegenteile schenkt Lubbock auch den Sinnesgenüssen, und zwar diesen Genüssen insbesondere in der Gestalt der ästhetischen, die gebührende Beachtung: ob er nun die Reisefreuden oder die Freuden des Heims ausmalt, eindringlich tut er dar, wie viel die Lust ästhetischer Anschauung zum Glücke eines Menschenlebens beiträgt. Und doch ist der Übersetzer, wie gesagt, im Rechte.

Der Vorwurf, zwischen Lust und Freude nicht unterschieden zu haben, wäre höchst unangebracht. Denn ein Philosoph, welcher die Lustgefühle des Menschen im allgemeinen oder die des ganzen Geschlechts Revue passieren läßt, befindet sich diesen Emotionen gegenüber zweifellos in jener reflektierenden Stellung, die nach dem oben Festgestellten der freudeerzeugenden, zur Entstehung des wirklichen Affekts Anlaß gebenden Reflexion analog scheint. Wenn er nicht tatsächlich bei seinem Geschäfte öfter und stärker von dem Affekte erfaßt wird, so liegt dies daran, daß er nicht konkrete, wirkliche Gefühlserlebnisse sich vergegenwärtigt, sondern nur die allgemeinen begrifflichen Schemen, die bloßen Möglichkeiten oder ganz abstrakt aufgefaßten Wirklichkeiten des Fühlens zum Objekt der Betrachtung macht. Er setzt sich jedoch gewissermaßen an Stelle der Gattung, der Summe realer Individuen, worunter er selber beschlossen ist, und von diesem Standpunkte aus nennt er nun trotz dem Mangel subjektiver Erregung auch die einfachen Lustgefühle »Freuden«, bestimmt er sie als das, worin sie sich, wirklich erlebt, im reflektierenden Bewußtsein zu verwandeln pflegen. Der Sprachgebrauch aber ist hier eben deshalb so täuschend, weil ihm eine so schwache und entfernte Analogie, eine so verwickelte und spinnenwebig zarte Begriffsbeziehung zu Grunde liegt.

Viel derber und leichter faßlich ist ein anderes Verhältnis, welches in zahlreichen Fällen die Vertauschung der Begriffe eintreten läßt. Alle Lustgefühle, namentlich wenn sie eine gewisse Intensität erreicht haben, lenken die Aufmerksamkeit vom Objekte ab und auf den eigenen Zustand des Fühlenden, lassen diesen des Glückes, das ihm zugefallen ist, der Förderung, die er erlebt hat, innewerden, womit nun der Freudenaffekt von selber erzeugt wird. Schon aus den obigen, für die Konzeption des Affekts entscheidenden Beispielen, also gerade aus den Tatsachen, welche die Trennung von Lust und Freude, wenn auch nur im Sinne einer Unterscheidung von Gattung und Art, möglich machen, geht dies mit voller Klarheit hervor. Dem Boden der Lust im entwickelten Bewußtsein entspringt demnach allenthalben und in tausend Gestalten die Gemütsbewegung der Freude. Das erklärt und rechtfertigt nun vollends die scheinbar irrige und trotzdem so verbreitete Ausdrucksweise; das macht es verständlich, daß in Schriften von der Tendenz der früher angeführten, in Büchern, die, wie das Schneidersche oder Lubbocksche, die Gefühle nicht in ihrer theoretischen Isolierung, sondern in ihrer Bedeutung für das Gesamtbewußtsein und in ihrer Verbindung mit diesem betrachten, die sich nicht lediglich mit den einzelnen Komponenten, Summanden oder Faktoren des Glückes, sondern auch mit dem bewußten Glücksgefühle selber in seinen mancherlei Formen zu schaffen machen, Freude ohne weiteres

für Lust gesetzt wird. Man darf von Tafelfreuden reden: denn es ist kaum denkbar, daß der Tafelnde bei köstlichen Leckerbissen es sich gut gehen läßt, ohne sich dann und wann wirklich über ein Leibgericht zu freuen, und selbst ein äußerst genügsamer Mensch, dem Speise und Trank, die man ihm vorsetzt, und seien sie noch so einfach, aufs beste munden, kann echte Freude über das Behagen an seiner kargen Mahlzeit empfinden. Liebhaber von Tafelfreuden aber heißt selbstverständlich nicht solch ein Genügsamer, sondern einer, der sich gar sehr um die Beschaffenheit der Speisen kümmert, bei dem die Mahlzeiten im Vordergrunde seines Interesses stehen, der sich darum auch während und nach dem Essen innerlich damit beschäftigt, dem also offenbar die Speisen nicht nur Lust und Unlust, sondern ganz eigentlich Freude und Ärger verursachen. Nicht minder darf man von ästhetischen Freuden, von der Freude am Schönen selbst im strengeren, durch die Präposition nicht abgeschwächten oder verdunkelten Wortsinne reden; denn auch hier schlägt die ästhetische Lust bei unzähligen Gelegenheiten in wirkliche Freude um. Der Besucher einer Gemäldegalerie, welcher vor einem Bilde erklärt: »Das ist schön«, spricht zunächst ein ästhetisches Urteil aus, das ein einfaches Lustgefühl zur Grundlage hat und in seinem Wesen überhaupt nichts ist als die Konstatierung eines solchen Lustgefühls unter Bezugnahme auf das lusterzeugende Objekt. Erzählt er aber dann seinen Freunden von dem Besuche der Galerie und ruft er in dem Gedanken an die Fülle ästhetischen Genusses, den ihm eine Reihe trefflicher Bilder bereitet hatte, mit leuchtendem Auge und erhöhter Stimme: »Das war heute schön!«, so gibt er dem Affekt der Freude unzweideutigsten Ausdruck. Daß ein solch nachträgliches oder Rückblicksgefühl von der wahren und ursprünglichen ästhetischen Lust prinzipiell verschieden ist, wurde, wie man sich erinnert, bereits in dem zweiten Stücke dieser Abhandlung hervorgehoben, obgleich es damals noch nicht möglich war, die Natur jenes Gefühls und die Art der Verschiedenheit festzusetzen. Allein es wird kaum ausbleiben können, daß der Beschauer schon an Ort und Stelle bei Bildern, die in ganz besonderem Maße seinen Beifall finden, mehr als einfache Lust fühlt, daß sich der spezifische Freudenaffekt seiner bemächtigt. Die Lebhaftigkeit der ästhetischen Lust bringt es notwendig mit sich, daß sie selbst Gegenstand des Bewußtseins im engeren Sinne, also nicht bloß unmittelbar gegebener, sondern durch die Reflexion, wenn auch nur matt beleuchteter Bewußtseinsinhalt wird, und die Freude steigert sich natürlich mit dem etwaigen Hervorbrechen der Erkenntnis von der Seltenheit eines so intensiven Genusses. Trotz der Unmöglichkeit, in die seelischen Zustände eines anderen Menschen einzudringen, kann man hundert gegen

eins wetten, daß der Betrachter eines Kunstwerkes, der versichert: »So Schönes habe ich schon lange nicht mehr gesehen«, damit nicht bloß ein vergleichendes ästhetisches Urteil formuliert, welchem Lustgefühle von verschiedener Intensität zu Grunde liegen, und das etwas von diesen Intensitätsverhältnissen ausdrückt, sondern daß er gleichzeitig vom Affekt der Freude ergriffen ist. Entspringen aber so aus der ästhetischen Lust fort und fort Gemütsbewegungen vom Charakter der Freude, dann ist es gewiß nicht unstatthaft, sondern stellt vielmehr eine erlaubte Synekdoche vor, die Lustgefühle, die sich während des Genusses der Schönheit ergeben, in ihrer Gesamtheit als »ästhetische Freuden« oder, wie jener Übersetzer Lubbocks, soweit es vorwiegend sinnlich-ästhetische Emotionen sind, kurzweg als »sinnliche Freuden« anzusprechen. Gegen eine solche Metapher, die bei den für sich betrachteten Schönheitsgefühlen elementarer Art gewiß nicht am Platze wäre, läßt sich unter der bezeichneten Voraussetzung kaum ein ernster Einwand erheben, namentlich dann nicht, wenn es, wie im Falle Lubbocks, tatsächlich die Freudenregungen sind, die innerhalb der ganzen Gefühlsreihen den Autor in erster Linie interessieren. Es ist wahr: wir machen einen scharfen Unterschied zwischen »Freude an etwas« und »Freude über etwas«, weil, wie schon oben erörtert, jener Ausdruck auf die Lust überhaupt und daneben sogar auf Willenstendenzen, dieser nur auf die echte Freude, die eigentümliche Gemütsbewegung geht. Bei der »Freude am Schönen« und »an der Kunst« jedoch verliert die Differenz ihre Bedeutung; denn hier mischen und kombinieren sich beständig beide Klassen von Emotionen; die Oberfläche der ästhetischen Lust wird unaufhörlich so zu sagen von Wellen des Freudenaffekts gekräuselt, und darum ist auch jene beliebte Bezeichnung nichts, das irgendwie Staunen erregen oder zu begründetem Tadel Anlaß geben darf.

Aber ein anderes liegt nahe. Bei dieser Sachlage wird man die Frage kaum unterdrücken können, warum denn dann in der voranstehenden Untersuchung überhaupt der Umweg gemacht, warum, da doch das Verhältnis, welches das Kriterium der Freude als eines besonderen Affektes entdecken ließ, auch bei den ästhetischen Emotionen platzgreift, nicht sogleich und unmittelbar von den letzteren ausgegangen wurde. Nun, die Beantwortung dieser Frage fällt nicht allzu schwer. Die Momente, die den Gang der Beweisführung bestimmt haben und deren Aufzeigung schon bei früherer Gelegenheit in Aussicht gestellt wurde, scheinen recht durchsichtig. Erwägt man die Partizipation der Gemütsbewegungen am Kunstgenusse, wie sie der zweite Teil dieser Studie auseinandergesetzt hat, berücksichtigt man das leise, oft kaum merkliche, aber in Wahrheit doch nie zu missende

Mitschwingen affektähnlicher Zustände, der sogenannten Stimmungen, bei allen höheren ästhetischen Emotionen und insbesondere allen höheren Kunstgefühlen, macht man sich klar, wie diese Gefühle zumeist ein mehr oder weniger »geistiges«, verinnerlichtes Gepräge aufweisen, d. h. mit Phantasievorstellungen, verschwommenen Beziehungen aufs Ich und mancherlei dunklen Erinnerungen verbunden sind, so wird man leicht begreifen, weshalb die Besonderheit des Freudenaffektes gegenüber der bloßen, allgemeinen Lust viel rascher und heller im Übergange von der sinnlichen als in dem von der ästhetischen Lust zur Freude hervortritt. Die sinnliche Lust, nämlich die Lust der chemischen, der Hautsinne und des Gemeingefühls, grenzt sich eben im allgemeinen schärfer gegen die Affekte ab als die Lust des ästhetischen Genusses. In diese letztere mögen Freudengefühle sogar noch häufiger und reichlicher hineingewebt sein; aber gerade weil schwache Freudenregungen sie im Laufe ihrer volleren, kräftigeren Entwickelung fast stetig begleiten, läßt sich, zumal sie auch ihrer Natur nach den Gemütsbewegungen oft näher steht, der Augenblick, wo bei ihr die Umwandlung stattfindet, von dem noch Unorientierten nicht mit solcher Sicherheit angeben, spürt man nicht so deutlich, wann die radikale Veränderung im Wesen des Gefühls sich vollzieht. Die physische Lust dagegen wird, bevor wirklich auf ihrem Grunde der Affekt erzeugt wurde, niemand, von dem man eine genaue sachliche Ausdrucksweise verlangt, »Freude« nennen, er müßte denn jedes feineren Sprachinstinktes ermangeln; die Grenze ist hier also unschwer zu fixieren, das unterscheidende Merkmal bei entsprechender Aufmerksamkeit verläßlich aufzufinden.

Trotzalledem bleibt auch für das ästhetische Gefühl die grundsätzliche Differenz bestehen. Die Lust am Schönen, besonders die elementare, ohne weitere Assoziationen an optische und akustische Eindrücke sich heftende, gleicht insofern vollkommen der Lust der niederen Sinne, als sie ohne Rückwendung auf die Gesamtverfassung des Gemütes zu stande kommt. Auch sie ist gleichsam in den Gegenstand gebannt, mit ihm verschmolzen und unfähig, sich davon loszulösen, um bei sich selber zu verweilen. Und hat man einmal auf dem Wege über die »physischen« Emotionen eben diesen nach innen gewandten, auf der Betrachtung von eigenen oder fremden Gefühlszuständen beruhenden Charakter als die entscheidende Eigentümlichkeit des Affekts der Freude im Gegensatze zur einfachen Lust erfassen gelernt, dann ist es, wie die obigen Beispiele zeigen, ein leichtes, auch in der Region des ästhetischen Fühlens die Scheidung vorzunehmen, zu bestimmen, wo die simple Lust aufhört und die Gemütsbewegung beginnt. Leugnen, daß hier ein wesentlicher Unterschied vorliegt, wäre schon

mit Rücksicht auf die Konträraffekte der Freude ganz vergeblich. Es ist ja sonnenklar: gehörte die ästhetische Lust zu den Freudengefühlen, dann müßte sich die ästhetische Unlust als ein Konträraffekt der Freude auffassen lassen. Aber schon der bloße Gedanke hieran, von einem wirklichen Durchführungsversuche gar nicht zu reden, erscheint als Torheit. Man würde sich allerdings die Sache ungebührlich leicht machen, wenn man als den einzigen Konträraffekt der Freude die Trauer ansehen wollte. Denn ästhetisches Mißfallen für eine Art »Trauer« erklären wäre einfach komisch. Nicht, als ob Kunstwerke, also vornehmlich dem ästhetischen Genuß dienende Gegenstände uns niemals in Trauer versetzen könnten. Eltern werden vor dem Porträt eines geliebten, ihnen durch den Tod entrissenen Kindes von jäher Trauer erfaßt, ein Genrebild kann den Beschauer dadurch, daß es zufällig die Erinnerung an ein schmerzliches Erlebnis weckt und eine nicht ganz vernarbte Wunde aufreißt, traurig stimmen und Menschen von großem, weitem Horizont, von zartem Gefühl und warmer Hingabe an das Allgemeine können wirkliche Trauer empfinden, wenn sie sinnend einer naturalistischen Darstellung sozialen Elends oder Gemälden wie Wereschagins Schlachtenbildern gegenüberstehen, in denen die Rückständigkeit unserer Kulturzustände, die furchtbare, hinter der gleißenden Oberfläche der Scheinzivilisation verborgene, immer auf dem Sprung stehende Barbarei gezeichnet wird, — Bildern, aus denen »der Menschheit ganzer Jammer« hervortönt. Wie wenig jedoch all diese offenbar durch den Stoff des Kunstwerkes verschuldete Trauer mit der ästhetischen Emotion zu tun hat, zeigt sich am besten darin, daß sie unstreitig das empfängliche Gemüt um so leichter ergreifen wird, je glücklicher und virtuoser die Behandlung des Stoffes, je größer mithin das ästhetische Wohlgefallen am Bilde ist. Bei einer Stümperarbeit, einem elenden Gekleckse hat es keine Gefahr, daß wir durch seine Betrachtung einer schmerzlichen Gemütsbewegung anheimfallen. Die Wirksamkeit im Sinne der Kraft, ästhetische Lust zu schaffen, trifft demnach mit der Wirksamkeit in dieser anderen, nicht intendierten Richtung zusammen. Die Bedingungen der fraglichen Affekterzeugung aber und diejenigen der Erzeugung künstlerischen Mißfallens sind einander gerade entgegengesetzt. Und wenn die Trauer, welche bestimmte, an den Stoff des Kunstwerks sich knüpfende Gedanken hervorrufen, mit der ästhetischen Unlust nicht zu verwechseln ist, so scheint eine Verwechslung fast noch weniger denkbar in jenen seltenen Fällen, wo nicht die stoffliche Seite des Kunstwerkes, aber auch nicht dessen unmittelbare formale Eigenschaften, sondern gewisse persönliche Momente zur Trauer Anlaß geben. Ein Gedicht, ein Roman, ein Gemälde, eine musikalische Komposition vermag uns zweifellos mit Trauer zu

erfüllen, wenn es sich um das klägliche, ganz unzulängliche Produkt eines Freundes oder nahen Verwandten handelt, der trotz mangelnder Begabung auf Künstlerruhm erpicht war und sich nun durch seine Ungeschicklichkeit vor aller Welt bloßgestellt hat, so daß an der verkehrten Berufswahl, an seinem zum Teile verfehlten Leben nicht mehr zu zweifeln ist. Ja, man kann es sogar traurig finden, und zwar nicht wie gewöhnlich heuchlerisch eine Phrase in den Mund nehmend, durch welche die versteckte Schadenfreude durchklingt, sondern mit innerer, dem Worte erst Wahrheit gebender Empfindung, wenn man einen Künstler, der Großes geschaffen, durch das Verfallen in Manier oder das Mitmachen törichter Moden von der einstigen Höhe herabsinken sieht. Aber der Naivste, psychologisch Ungeschulteste begreift, daß auch solche Trauer, wenn sie gleich mit künstlerischen Mängeln zusammenhängt, doch nicht das ästhetische Gefühl dieser Mängel selbst ist, daß sie vielmehr kraft zufälliger äußerer Beziehungen, durch die Intervention von Vorstellungen, welche weit abführen von dem im Kunstwerke unmittelbar Gebotenen, an das ästhetische Mißfallen sich anschließt.

Indes, neben der Trauer erscheinen als Konträraffekte der Freude auch Emotionen, die man als schwächere psychische Schmerzen aufzufassen pflegt, die jedoch in Wahrheit bloß niedrigere heißen sollten, weil sie sich nicht sowohl ihrer Intensität als ihrer Qualität nach von dem Traueraffekt unterscheiden. Es sind die mehr sthenischen, näher an den Zorn grenzenden Gemütsbewegungen des Verdrusses, des Ärgers und ähnliche. Ist nun vielleicht das ästhetische Mißfallen immer und an und für sich ein Affekt dieser gemeineren Art? Auch das muß man unbedingt in Abrede stellen. Es gibt Formen des ästhetischen Mißfallens, die so schwach sind, daß ihre Regungen überhaupt fast nur als Kontraste, im Vergleich mit anderen, objektiv verwandten, aber der emotionellen Wirkung nach entgegengesetzten Eindrücken merklich werden. Daß das Trapezoid, rein als geometrische Figur genommen, mißfällt, daß es »nicht schön« ist, kommt uns erst recht zum Bewußtsein, wenn es mit dem Quadrat, dem Parallelogramm und gewissen Trapezen zusammengehalten wird. Die leise, kaum zu spürende Emotion, die den Grund einer solchen Schätzung darstellt, ist nun sicherlich weder Verdruß noch Ärger. Allein auch sonst machen diese Konträraffekte der Freude so wenig das Gefühl der ästhetischen Unlust aus, daß sie sich nicht einmal notwendig mit ihm verbinden. Verdruß, Ärger bereitet uns das Häßliche doch nur dann, wenn wir sein Gegenteil: Naturschönheiten oder künstlerische Vorzüge besonders lebhaft erwartet haben, oder wenn es einen derartigen Grad von Häßlichkeit zeigt, daß das intensive Unlustgefühl die Aufmerksamkeit ähnlich auf sich zieht wie das Lustgefühl im Falle stark emp-

fundener Schönheit, oder wenn es in solcher Menge auf uns einstürmt und uns so beharrlich verfolgt, daß wir ihm schier nicht entfliehen zu können meinen. Selbst die Erwartung des Gegenteils steigert nicht in allen Fällen die ästhetische Unlust zum Affekte; sonst wäre, was keineswegs zutrifft, das künstlerische Mißfallen stets Verdruß: die Erwartung muß vielmehr, wie gesagt, eine bestimmte und lebhafte gewesen sein, man muß sich im voraus auf den ästhetischen Genuß gefreut haben, wenn aus der Enttäuschung faktisch der Affekt des Ärgers entstehen soll. Nicht eigentlich also das ästhetische Mißbehagen an dem Gegenstande, welcher, ehe er sich darbot, den Genuß versprach, sondern eben das Ausbleiben dieses geforderten, gesuchten, erhofften Genusses erzeugt hier die Gemütsbewegung, und der Ärger ist weder die subjektive Erprobung der ästhetischen Qualitäten, noch hat er auch nur diese Qualitäten zu seiner nächsten, unmittelbaren Ursache. Ähnlich liegt es, wenn der Verdruß aus der Häufigkeit oder langen Dauer der ästhetisch widrigen Eindrücke entspringt. Hieraus folgt: die Heftigkeit des Ärgers ist kein Gradmesser für die nach dem Maße der ästhetischen Unlust zu schätzende Häßlichkeit. Mit anderen Worten: der Konträraffekt der Freude und die ästhetische Emotion sind durchaus verschiedene Dinge. Und da »Unzufriedenheit«, wofern sie nicht bloß in dem Sinne einer prinzipiellen Mißbilligung, einer Festsetzung von etwas, das dem Ideal zufolge nicht sein sollte, sondern als wahre Gemütsbewegung gefaßt wird, ungefähr dasselbe bedeutet wie Verdruß oder Ärger, so erhellt, daß auch als Unzufriedenheitsaffekt nicht einmal alles kunstästhetische, geschweige denn alles ästhetische Mißfallen überhaupt bestimmt werden darf. Die Kunst hat freilich die Aufgabe, ästhetisch zu erfreuen; aber man weiß nur zu gut, wie weit sie oft von der Erreichung ihrer höchsten Ziele entfernt bleibt, und wie verschieden sich dank der verschiedenen Entwickelung des Geschmacks jene Aufgabe selber gestaltet, so daß man sich mit allerlei Mängeln und Unvollkommenheiten in ihr gerne abfindet. Trifft man ein sehr schlechtes Gemälde, eine recht ungeschickte Skulptur oder gar eine Reihe solcher mißlungener Hervorbringungen in einer Kunstausstellung, so ist man in der Tat ärgerlich und unzufrieden, weil man hier eine sorgfältige Auswahl zu verlangen berechtigt ist; man spürt jedoch trotz starker Unlust nichts von dem spezifischen Unzufriedenheitsgefühle, wenn man die Wände einer armseligen Bauern- oder Arbeiterstube mit höchst minderwertigen, manchmal geradezu scheußlichen Kupferstichen geschmückt findet oder an Wegkreuzen und in Kapellen jene Zerrbilder hängen sieht, die, wie abschreckend häßlich sie auch sein mögen, weder das ästhetische noch das religiöse Gefühl des schlichten Landvolkes verletzen. Vollends über das ge-

legentlich und vereinzelt in der Natur und der nicht künstlerischen Menschenwelt aufstoßende Häßliche wird, falls es nicht ganz besonders widrig ist, auch die schönheitsdurstigste Seele, der raffinierteste »Ästhet« nicht ernsthaft unzufrieden, d. h. verdrießlich, ärgerlich werden; denn nur ein Narr könnte verlangen, daß Natur und Leben ausschließlich zur Befriedigung seines Schönheitssinnes ihre Werke hervorbringen. Läßt sich trotzdem in jedem Falle ästhetischer Unlust auch »ästhetische Unzufriedenheit« festsetzen, so hat das demnach einen anderen Sinn. Es handelt sich, wenn nicht um eine bloße Umschreibung, d. h. indirekte, durch die allgemein gesetzlichen Beziehungen der Emotion zum Begehren möglich gemachte Bezeichnung des Unlustgefühles, so einfach um ein Werturteil, das auf Grund eben dieser ästhetischen Unlust — sie selbst ist hier meist die einzige emotionale Tatsache, obgleich sie ihrerseits oft verschiedene affektive Zustände voraussetzen und zum Teil einschließen mag — und unter Anwendung des Wert- oder Vollkommenheitsbegriffes in subjektivistischer Form die Unvollkommenheit des gefühlweckenden Gegenstandes behauptet. Das Urteil wird aber bei minderen Graden der Unschönheit oder künstlerischen Schwäche so kühlen, gelassenen Mutes gefällt, der Ausdruck der Unzufriedenheit findet in so ruhiger Weise statt, daß ein Mißverständnis betreffs des etwaigen Vorhandenseins der typischen Gemütsbewegung nicht wohl aufkommen kann. Kurz, auf welche Konträraffekte der Freude man die Aufmerksamkeit richtet, keiner deckt sich mit dem ästhetischen Mißfallen; bei keinem gelingt es, sein Auftreten überall dort nachzuweisen, wo Unlust an Häßlichem oder künstlerisch Mangelhaftem gefühlt wird. Damit ist die Probe auf die Rechnung gemacht, damit erscheint, falls die bisherigen, psychologischen Affektbegriffe gültig sind, die Verschiedenheit der ästhetischen Lust und der Gemütsbewegung der Freude auch von der Gegenseite her erwiesen.

Was aber die Konsequenzen der Eventualität, daß die psychologische Gefühlsbestimmung überhaupt aufgegeben und durch eine rein oder vorwiegend physiologische ersetzt werden müßte, anlangt, so genügen hier wenige Worte. Gerade ein Hauptvertreter der physiologischen Auffassung der Emotionen, Sergi, hat sich ein großes Verdienst erworben, indem er, unbeirrt durch das Reden von »Scheingefühlen« und andere täuschende Wendungen moderner Ästhetiker, die Identität der Gefühle, welche in manchen Kunstgenuß eingehen, mit echten, typischen Affekten in schlagender Weise dargetan hat. Sergi hat aber auch die Konsequenzen dieser Einsicht gezogen; er ist nicht zurückgescheut vor der Erkenntnis, daß die ästhetischen Emotionen unter sich ungleichartig sind, ja er hat sogar jene fundamentalen, erheblichsten Differenzen, durch die sich seiner Auffassung nach

die Gefühle in zwei physiologisch scharf charakterisierte Hauptgruppen sondern, innerhalb des ästhetischen Bereiches, und, wohlgemerkt, innerhalb des Bereiches der ästhetischen Lust, wiederzufinden geglaubt. Ist nun Sergi im Rechte, verteilen sich die Erscheinungen des Wohlgefallens am Schönen — das Mißfallen am Häßlichen ganz beiseite gesetzt — wirklich auf die beiden großen physiologischen Klassen, gibt es überdies zahlreiche kleinere Arten, entsprechend den Verschiedenheiten, die sonst noch unter den ästhetischen Gefühlen in Bezug auf deren physiologische Grundlage zu beobachten sind, und will man nun dessenungeachtet an der Zugehörigkeit der ästhetischen Lust zu den Gemütsbewegungen der Freude festhalten, dann bleibt nichts übrig, als auch die Freude selbst aus dem Kreise der wahren, d. h. im Sinne dieser Theorie physiologisch fundierten Affekte zu entfernen. Über Bemühungen in der Richtung etwa, in der sich Dumas' bedeutsame Forschungen bewegen, müßte man, da sie sich ein unmögliches Ziel gesteckt, als über fruchtlose und grundsätzlich verfehlte Unternehmungen den Stab brechen. Anderenfalls wäre die Freudennatur der ästhetischen Lust nicht denkbar. Der Alternative: die Gleichsetzung von ästhetischer Lust und von Freude unterlassen, oder zugeben, daß das Freudengefühl nach der physiologischen Richtung nichts Festes, Einheitliches, in all seinen Formen Homogenes ist und also auch keinen Anspruch hat, als Affekt sui generis zu gelten, — dieser Alternative kann man unter den bezeichneten Voraussetzungen nie und nimmer entrinnen.

Wer indes genügend kritischen Sinn hat, der wird einsehen, daß sich mit der physiologischen Hypothese für die Lösung unserer Frage überhaupt nicht viel anfangen läßt. Diese Hypothese müßte denn doch noch in weit höherem Maße sichergestellt sein, es dürften sich nicht jene schweren Bedenken gegen sie erheben, die Wundts »Grundriß der Psychologie« auf eine in ihrer klassischen Kürze fast unübertreffliche Art zusammengefaßt hat, wenn es gestattet sein sollte, weittragende Folgerungen aus ihr abzuleiten. Hätte sich also auch Sergi geirrt, bestünden nicht jene von ihm angenommenen Differenzen in den physiologischen Begleiterscheinungen der Lust am Schönen, und könnte man sogar eine Übereinstimmung der körperlichen Zustände bei ästhetischem Wohlgefallen und bei echter Freude nachweisen, so brauchte alles das den von der Richtigkeit unserer früheren Darlegungen Überzeugten nicht sonderlich zu kümmern. Es ist ein höchst interessanter Gegenstand der Untersuchung, ob sich auch der Freudenaffekt, wenn er in der obigen, rein psychologischen Weise bestimmt wird, untrüglich durch Ausdrucksbewegungen und physische Symptome eigener Art verrät, sodaß die charakteristischen Freudenäußerungen des Kindes zugleich auf ein wenigstens dunkles Selbstbewußtsein,

wie es nach jener Bestimmung als die Voraussetzung des Affektes erscheint, hindeuteten. Es ist das, wie gesagt, ein fesselndes, gar sehr zur Inangriffnahme reizendes Problem, aber auch nur ein Problem, und es wäre im höchsten Grade voreilig, wenn man sich heute schon anmaßte, nach dem Zeitpunkte, da das Kind die ersten physiognomischen »Anzeichen der Freude« gewahr werden läßt, die Zeit des ersten Erwachens des Selbstbewußtseins mit unfehlbarer Sicherheit bestimmen zu wollen. So kann man es auch dem ästhetisch Genießenden nicht etwa an seinen Mienen, an dem Glanz des Auges, dem leisen Lächeln des halb geöffneten Mundes ansehen, daß seine Emotion das affektive Gepräge, das Gepräge der Freude trägt. Es ist ja nach dem zuvor Erörterten sehr wahrscheinlich, daß, wo ein solcher Ausdruck bemerkt wird, tatsächlich der Übergang sich vollzogen hat und das Wohlgefallen am Schönen eine Beimischung von echter, im dankbaren Innewerden der ästhetischen Lust sich regender und so die Lust selbst vermehrender, vergrößernder Freude aufweist. Allein es bliebe doch immer ein keckes Wagnis, bloß auf Grund des Mienenspiels eines Menschen diesem auf den Kopf zu zusagen, welches Gefühl ihn augenblicklich bewegt. Die scheinbare Freude des Kindes kann einfach sinnliche, die des Kunstbetrachters nicht-affektive ästhetische Lust sein. Und wollte man einwenden, es komme nicht auf die äußeren Zeichen und Geberden, sondern auf die inneren, viszeralen und vasomotorischen Vorgänge an, deren Empfindung eben die Eigenart des Affekts begründe, so müßte geantwortet werden, daß dann eine Korrektur des innerlich und unmittelbar Wahrgenommenen durch Ergebnisse physiologischer Forschung erst recht nicht zu befürchten ist. Nichts scheint einleuchtender und gewisser als das. Denn spiegelt sich im Affekt lediglich der Zustand der Organe, ja macht die Summe der entsprechenden Organempfindungen den Affekt selber aus, dann zeigen merkbare Verschiedenheiten in der subjektiven Färbung der Gemütsbewegungen, wie sie z. B. zwischen den Konträraffekten der Freude, der Trauer einerseits und dem Verdruß oder Ärger anderseits, deutlich zu spüren sind, notwendigerweise Verschiedenheiten der physiologischen Affektbasis an, und umgekehrt muß eine fühlbare, nicht zu verkennende, der inneren Wahrnehmung mit zwingender Gewalt sich aufdrängende Gleichheit der rein in sich, d. h. ohne Rücksicht auf die repräsentativen Voraussetzungen und die allfälligen Zusammenhänge mit dem Willensleben betrachteten Gemütszustände auf wesentliche Gleichheit der physiologischen Prozesse zu beziehen sein. Bei zweifelhaftem, strittigem Verhältnisse aber, dort also, wo die immanente Gefühlsauffassung im Stich läßt und auf die Frage nach der Gleichheit oder Ungleichheit der Emotionen die unzweideutige Ant-

wort schuldig bleibt, darf es nicht verwehrt sein, jene gewissermaßen über das einfache Gefühlsfaktum hinausgehende, seine Beziehungen zu Gedanken und Begehrungstendenzen fixierende Methode, wie sie die ganze Vor-Langesche Affektenlehre beherrscht hat, zu Hilfe zu nehmen und solcherart neue, zu weiteren Trennungen dienende, eine feinere, reichere Begriffsgliederung ermöglichende Gesichtspunkte einzuführen. Dadurch schon, daß diese letztere, gemeinhin als »psychologisch« bezeichnete Gefühlsanschauungsweise bloß mit ihren eigenen Mitteln eine leidlich gute Definition aller der hauptsächlichen Gemütsbewegungen verstattet hat, welche auch der physiologischen Theorie als sicher gekennzeichnete, in sich geschlossene Affekttypen gelten, ist ja selbst für denjenigen, welcher dem Lange-Jamesschen Standpunkte zuneigt, ihre teilweise Brauchbarkeit und Berechtigung verbürgt. Indes psychologisch, eminent psychologisch müßte natürlich auch die ursprüngliche Bildung der Affektvorstellungen heißen, worin gemäß der Langeschen Hypothese der naive, unwissende, aller anatomisch-physiologischen Kenntnisse bare Mensch gleichartige, konstant wiederkehrende Komplexe von Organempfindungen, also Sensationen, subjektive, psychische Gebilde ihrer Identität nach erfaßte, ohne die leiseste Ahnung der feineren körperlichen Vorgänge, die sich in solchen Empfindungen reflektieren. Daß dieser Begriffsfassung und der mit ihr unweigerlich zusammenstimmenden, sie begründenden, erklärenden physiologischen durch die Konzeptionen jener anderen, sich par excellence psychologisch nennenden Affektabgrenzung keine Gefahr drohen würde, daß die anderswo hergeholten Bestimmungen sie wohl zu verschärfen und weiter ins Detail auszuführen, niemals jedoch umzustoßen vermöchten, ergibt sich aus den Prinzipien der physiologischen Affektenlehre selbst. Ist also das Wohlgefallen am Schönen, die ästhetische Lust nicht jederzeit ganz direkt und mit vollster Klarheit als Freude erkannt, empfunden worden — dies aber dürfte schwerlich zu behaupten sein, da sonst die ganze Frage nicht aufgeworfen und diskutiert werden könnte —, so bleibt im Hinblick auf das hier ans Licht gebrachte Unterscheidungsmerkmal die ästhetische Lust Lust, der Affekt der Freude Freude. Und als eine besondere Gunst unserer Sprache erscheint es, daß sie dem Psychologen nicht bloß die Mittel zur Entdeckung der Verschiedenheit an die Hand gibt, sondern auch das einmal Aufgefundene festzuhalten und folgerichtig zu verwerten erlaubt.

Besprechungen.

Sigmund Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1905. gr. 8⁰. 205 S.

Das Buch unternimmt eine vollständige Revolution in der Psychologie des Witzes. Die alten, für die Behandlung des Komischen üblichen Prinzipien, Überraschung, Erwartung und Nichtigkeit, Überlegenheits- und Lösungsgefühl werden fast ganz verabschiedet, und an ihre Stelle tritt ein neuer, ausschließlicher Zentralbegriff, derjenige der Ersparnis.

Zunächst wird die Technik des Witzes untersucht. Sie besteht beim Wortwitz häufig in der »Verdichtung«, dem Ineinanderschieben zweier Gedanken, wobei der unausgesprochene bald irgend eine »Ersatzbildung« bewirkt (z. B. »ich bin *tête-à-bête* mit ihm gefahren«: das Wort *bête* ersetzt eine Beurteilung), bald sich bloß mit dem Doppelsinn eines Wortes begnügt. Hier wird das Aussprechen eines Satzes erspart, die geistige Arbeit erscheint depotenziert wie bei manchen Irren, deren Gedankengang auch durch Doppelsinn und Klangassoziation geleitet wird. Aber Freud gesteht selbst zu, daß diese Ersparung geringfügig ist und durch die intellektuelle Leistung, das Finden des versteckten Doppelsinns, des nur angedeuteten Nebengedankens, mehr als ausgeglichen wird. Wo bleibt also hier die Ersparnis? — Andere Wortwitze beruhen auf der »mehrfachen Verwendung« desselben oder ähnlichen Wortmaterials (Beispiel: »*traduttore — traditore*«) und ersparen die Wahl neuer Worte.

Die gleiche Art von Ersparnis liefert bei den Gedankenwitzen die »Unifizierung«, das heißt die Herstellung neuer Beziehungen innerhalb eines schon verknüpften Vorstellungsmaterials (»Das menschliche Leben zerfällt in zwei Hälften, in der ersten wünscht man die zweite herbei, und in der zweiten wünscht man die erste zurück«). An die »Verdichtung« erinnern die Gedankenwitze mit »Anspielung« und »indirekter Darstellung«, zu der auch das witzige Gleichnis, die witzige Auslassung gerechnet wird. Zu einer dritten Gruppe technischer Mittel gehört die »Verschiebung« des psychischen Akzents von dem zuerst gemeinten Punkte auf einen anderen (Pferdehändler: »Mit diesem Pferd können Sie, wenn Sie früh um 4 Uhr losreiten, um ½7 in Preßburg sein.« Kunde: »Was mach' ich in Preßburg um ½7 Uhr früh?«), ferner »Widersinn« und »Denkfehler« und die ironische »Darstellung durch das Gegenteil«. Die Fälle dieser dritten Gruppe erzielen eine neue Art von Ersparnis, nämlich durch die Beseitigung der hemmenden Kritik, durch Entbindung von den Fesseln der Logik. Die Lust am Unsinn, am sinnlosen Spiel ist beim Kinde rege, ist auch charakteristisch für manche Neurosen, findet sich, wie der »Bierschwefel« der Studenten zeigt, noch bei Erwachsenen da, wo der Alkohol die Hemmungen beiseite schiebt, wird aber im allgemeinen das Opfer der reifenden Kritik. Mission des Witzes ist es nun, diese verschüttete Lustquelle wieder zu erschließen, denn er, der aus dem Unsinn einen Sinn hervorleuchten läßt, beschwichtigt dadurch die Kritik. Der Witz ist also hier wie anderwärts eine Rückkehr zum Infantilen. Ist

jener »Sinn« wenig bedeutsam, so sprechen wir von »Scherz«, der uns eben nur in heiteren, relativ hemmungslosen Stimmungen befriedigt. Der Witz dagegen verlangt einen geistvollen Gedanken. — In mehr als einer Hinsicht wird es dieser Deduktion schwer werden, die Hemmungen der Kritik zu beseitigen. Wo liegt die Ersparnis, wenn der Unsinn durch einen ernsten und noch dazu verhüllten, schwer zu findenden Sinn erkauft wird? Schaltet der Witz die Kritik wirklich aus, da er doch nur unter Heranziehung der korrigierenden Vorstellung, die ihn als Widersinn entlarvt, komisch wirkt? Und weshalb soll die Ersparung des logischen Zwanges gerade durch extremen Unsinn geleistet werden, der im Gegenteil die Kritik herausfordert? Freie Phantasieprodukte, Märchen befreien uns wirklich von diesem Zwange, wirken aber nicht witzig. Es ist ja ganz richtig, daß der Witz ein Gefühl der Entspannung erzeugt, aber nur in seinem Endstadium. Betrachten wir den ganzen Prozeß, so verbraucht eine witzige Buchstelle, die uns frappiert, entschieden mehr psychische Kraft als eine indifferente, über die wir hinweglesen.

Doch wir lernen diesen Grundgedanken des Verfassers erst vollständig kennen, wenn wir ihm zu den »Tendenzen« des Witzes folgen. Witze, die nicht »harmlos« sind, d. h. sich nicht nur mit einem guten Gedanken als Rückhalt begnügen, haben entweder obszöne oder feindselige Tendenz. Der obszöne Witz erwächst aus der Zote. Wo Verführung durch Hinzutritt eines Dritten gestört wird, setzt sie sich als Zote fort, die diesen Zeugen, durch Befriedigung seiner Libido, zum Bundesgenossen des Verführers macht. In gebildeter Gesellschaft aber erliegt die Zote der Hemmung des Anstandsgefühls, sie muß witzig werden, mit Anspielung arbeiten, um gesellschaftsfähig zu bleiben. Auf Ungebildete, die solche Hemmung nicht kennen, wirkt auch der obszöne Witz nicht. Eine ähnliche Rolle spielt der feindselige Witz, auch er befreit die durch Schicklichkeitshemmung verschüttete Lustquelle der direkten Aggression des Feindes durch Schimpfen und Tätlichkeiten, auch er macht den Zeugen, der sonst Gegner des Angreifers sein würde, zum Mitlacher des Spötters. Zu den feindseligen Witzen gehören die zynischen und blasphemischen, die sich gegen Institutionen oder allgemein menschliche Zustände, die skeptischen, die sich gegen die Sicherheit der Erkenntnis richten. — Sowohl zur Herstellung wie zur Erhaltung der geschilderten Hemmungen ist psychischer Aufwand nötig. Er wird hier erspart, daher der Lustgewinn des tendenziösen Witzes. Die Hemmungen werden aber dadurch überwunden, daß mit der Kraft der unterdrückten Tendenzen sich die »Vorlust« vereinigt, d. h. die Ersparnislust, die aus den oben geschilderten »technischen« Hilfsmitteln des Witzes hervorgeht.

Man tritt dem Wertvollen in diesen Ausführungen wohl nicht zu nahe, wenn man auch hier die Fragwürdigkeit des Ersparnisprinzips hervorhebt. Wir sollen uns über die ersparte Herstellung der Schicklichkeitshemmung freuen, darüber also, daß wir uns nicht zu genieren brauchen, daß wir eine Hemmung unterdrücken, von der wir meist gar nichts merken und die, wenn sie doch merkbar wird, den Witz stark beeinträchtigt. Aber auch die Erhaltung jener Hemmungen, die dauernde »Besetzung psychischer Wege« soll erspart werden. Hier werden also die psychischen Dispositionen nicht als bloße Strukturveränderungen des nervösen Apparates, sondern als dauernde Prozesse gedacht. Macht man diese Voraussetzung nicht mit, so zerfällt die ganze Deduktion. Da waren die älteren Erklärungen des Witzes und der Komik doch wesentlich empirischer.

Der Witz und seine Lachwirkung gehen verloren, wenn die Ersparnis »lokal« bleibt und nicht zu allgemeiner Erleichterung führt, d. h. wenn die frei werdende Kraft sogleich wieder zur »Mehrbesetzung« an anderer Stelle verwendet wird und nicht zur Abfuhr durch Lachen gelangt. Fordert z. B. der Witz zum Nachdenken,

zum Affekt auf, so wirkt er infolgedessen nicht als Witz. Aus dem gleichen Grunde lacht nur der Witzhörer, dem die Überwindung der Hemmung geschenkt wird, nicht der Witzerfinder, der zur Herstellung des Gedankens schon den zu ersparenden Aufwand verbraucht, so daß zunächst keine Abfuhr stattfinden kann. Darum drängt es auch den Witzerfinder zur Mitteilung seines Produktes, damit er *par ricochet* zum Lachen gelangt. Der Verhinderung neuer Mehrbesetzung nun dienen auch eine Reihe von Hilfstechniken des Witzes. Seine Kürze und leichte Verständlichkeit sollen der psychischen Arbeit wenig Handhaben bieten, seine Überraschungen, Absurditäten, Auslassungen, die »logischen Fassaden«, hinter denen sich oft der Unsinn versteckt, sollen die Aufmerksamkeit von der entscheidenden Stelle abziehen. So lachen wir meist, ohne recht zu wissen, worüber, und die Abfuhr der befreiten Hemmungsbesetzung vollzieht sich durch Überrumpelung. An dieser Stelle macht sich gelegentlich der Verfasser bereits selbst den entscheidenden Einwand. Indem diese Mittel die Aufmerksamkeit abziehen, fesseln sie sie. Sie schaffen genau die Situation, die sie vermeiden sollen, geben der durch Ersparnis freiwerdenden Kraft Gelegenheit zu neuer Besetzung. Das Unzureichende dieser Erklärung ist aber für das ganze Ersparnisprinzip um so unheilvoller, als nur mittels dieser Hilfstechniken die negativen Instanzen zu erklären sind, die der oben dargestellten »Technik des Witzes« entgegenstehen. Warum gibt es zahllose Unifizierungen, Gleichnisse, Auslassungen, Denkfehler, die nicht witzig, ja nicht einmal scherzhaft, überhaupt in keiner Weise lächerlich sind? Der Verfasser kann sich nur durch die Deutung helfen: Darum, weil ihnen besondere Veranstaltungen für das wirkliche Stattfinden der Abfuhr fehlen. Und nun zeigt es sich, daß die Veranstaltungen, an die er denkt, eher geeignet sind, die Abfuhr zu verhindern.

Beziehungen des Witzes zum Unbewußten stellt Verfasser her auf Grund der Untersuchung, die sein Werk über »Traumdeutung« geboten hatte. Dem »manifesten Traum« liegen stets sinnvolle, latente »Traumgedanken« zu Grunde, die einen »Tagesrest« der Arbeit des wachen Geisteslebens bilden. Ein Wunsch, der den Kern jedes Traumes bildet, zieht sie ins Unbewußte hinab und bildet sie um. Das Ergebnis dieser Bearbeitung, der manifeste Traum, zeigt durchgehende Verwandtschaft mit den Eigentümlichkeiten des Witzes. Wir beobachten Verdichtungen, veranlaßt durch das Gemeinsame verschiedener Traumgedanken, ja sogar Wortmischungen (Autodidasker aus Autodidakt und Lasker), die denen des Wortwitzes gleichen; selbst an Benutzungen des Doppelsinns fehlt es nicht. Die Verkürzung des Traumes, sein skizzenhafter Charakter gehören auch hierher. Wir haben Verschiebungen wie beim Witz, was in den Traumgedanken peripher war, wird im manifesten Traum zentral, anderseits wird anstößigen Momenten mit Hilfe von Symbolik ausgewichen. Wir erkennen die Benutzung von Unsinn und Widersinn, die dem Traum die Kritik einer Absurdität ersetzen, und die Darstellung durch das Gegenteil, die, wie der Negativismus des Irren zeigt, einen gemeinsamen Zug des unbewußten Geisteslebens bildet. Die Tatsache nun, daß alle diese Züge sich beim Witz wiederfinden, beweist, daß auch er einer Bearbeitung im Unbewußten unterliegt. Ein vorbewußter Gedanke wird für einen Moment dem Unbewußten überlassen und dann mit den Veränderungen, die er dadurch erlitten, wieder vom Bewußtsein erfaßt. So spürt man denn auch, wenn man einen Witz macht, ein plötzliches Auslassen der intellektuellen Spannung, nach dessen Überwindung der Witz mit einem Schlage da ist. Wie beim Traum die »Traumgedanken«, so läßt sich beim Witze der vorbewußte Gedanke aus seiner entstellten Form rekonstruieren; es ist das eben der versteckte »Sinn«, der aus dem Unsinn des Witzes herausleuchtet. Die Rekonstruktion ist beim Witz leichter, die verändernde Bearbeitung

im Unbewußten geringer als beim Traum, denn der Witz ist ein soziales Gebilde und nimmt Rücksicht auf Verständlichkeit.

Auch Humor und Komik werden dem Prinzip der Ersparnis unterworfen. Humor beruht auf erspartem Affektaufwand. So ersparen wir Ärger, wenn wir uns über eigenes Mißgeschick humoristisch trösten, Mitleid bei dem Verbrecher, der seine am Montag stattfindende Hinrichtung mit den Worten »die Woche fängt gut an« feiert, Entrüstung bei Falstaff, Ekel bei dem Humor (?) des Simplicissimus. — Das Komische dagegen wird zurückgeführt auf die »Aufwandsdifferenz« einer relativ großen und einer relativ kleinen Vorstellung, die miteinander verglichen werden, wodurch der psychische Aufwand der größeren zum Teil erspart wird. So erspart die Vorstellung naiver Hemmungslosigkeit den größeren Aufwand unserer gewohnten Hemmungen, die Vorstellung unserer zweckmäßigen und leichten Bewegung den größeren Aufwand der Vorstellung, die die übertriebenen Bewegungen eines Clowns in uns wecken, der Aufwand der Erwartung wird erspart durch die kleine Vorstellung der Enttäuschung, der Aufwand des Gedankens an eine bedeutende Person durch die Wahrnehmung seiner Karikatur. Der Verfasser befindet sich hier, wie man sieht, in der Nähe älterer Gedanken, hat sie aber außerordentlich erweitert.

Zwischen Witz und Komik sieht der Verfasser eine ausgeprägte Begriffsgrenze. Bedarf das Komische des Moments der Kleinheit, Nichtigkeit, Wertlosigkeit, so findet sich dieses zwar auch bei vielen Witzen — und in ihnen soll dann Witz und Komik zugleich wirken, — aber angeblich nicht bei allen. Allein gerade das Beispiel, das Freud für den komikfreien Witz heranzieht (S. 182), enthält das Moment der Herabsetzung so deutlich wie nur möglich, und man würde sicherlich vergeblich nach einem suchen, das es nicht enthielte. Sofern aber wirklich die Nichtigkeit zum eisernen Bestande des Witzes gehört, wie Lipps annimmt und Freud gerade durch seinen Widerlegungsversuch erhärtet, darf man naturgemäß bei der Erklärung des Witzes nicht so vollständig von diesem Faktor absehen, wie es Freud getan hat. — Noch zwei andere Unterscheidungsmerkmale hat der Verfasser für das Auseinanderhalten von Witz und Komik. Der Witz wird gemacht, die Komik gefunden. Doch wird dieses Merkmal nicht festgehalten, Freud kennt auch ein Komischmachen. Vor allem denkt er aber, wenn er von Witz redet, nur an den geistreichen oder scharfen. Nur wo eine Tendenz vorliegt oder aus dem Widersinn ein ernster Sinn emportaucht, darf von Witz geredet werden, sonst liegt nur Komik vor.

Selbst für denjenigen, der sich dem Grundgedanken des Buches nicht anschließen kann, wird es durch seine feinen Beobachtungen und scharfsinnigen Einzelausführungen sehr wertvoll. Es ist offenbar kein Augenblicksprodukt, sondern aus jahrelanger, konsequenter Gedankenarbeit organisch erwachsen.

Berlin. Richard Baerwald.

Gabriel Séailles, Das künstlerische Genie, übersetzt aus dem Französischen von Marie Borst. E. A. Seemann, Leipzig 1904. XII u. 292 S. gr. 8°.

Mehr aus einer Stimmung denn erdacht im regelmäßigen, bewußten Sinnen entsproß dieses Buch. Obwohl der Verfasser sich verwahren möchte, daß er nicht im exaktesten Zergliedern und Zusammenordnen seines Stoffes gearbeitet hat, ist das Erforschte nicht so schön und liebenswürdig in ihm wie das in der flüchtigen Einbildung Hinschwebende. Séailles schrieb mit Temperament, mit Instinkten —

trotzdem er's anders sich hat vorgenommen — über jene Gabe, die er selbst in seinem Buch als Triebbegabung, als fortreißende Menschenkraft bezeichnet: das Genie. Man muß die Schönheit aus angeborener Neigung lieben; man muß die Sehnsucht nach ihr hegen, wie wenn Schönheitsgefühl nichts Erworbenes wär', sondern eine Urkraft unserer Sinne. In solcher Regung scheint es dem Verfasser, als wenn jeder Harmonien gebärende Geist dem Genie sich nähere, das kein Wunder sei, nur die höchst gesteigerte Tätigkeit der seelischen Energie. Mit einem derartigen Wort kann natürlich alles und nichts erschöpft sein. Das Wunder des Genies, das nur in der Ahnung begreifbar ist und nie im kühl erwägenden Verstande, hat Séailles keineswegs erklärt. Er bewegt sich in unterhaltsamen, ja wertvollen Bildervorstellungen; die sind ehrenvoll für seine Phantasie, doch nichts mehr als Gleichnisse. Sie ergötzen, fassen oft auch ans Gemüt und erheben.

Der Geist, der in Freiheit denkt, ungefesselt von dem Zwang der geregelten Überlegung, der Zusammenhänge schafft durch Hypothesen, ohne sich um die logischen Kettenglieder zu bekümmern, der Geist ist ein Genie des Intellekts. Der Geist, der sein Erlebtes zum Symbol ausformt, der in Völkerphantasien zündbarstes Mitarbeiten an den künstlerischen Symbolen wecken kann, für den das Bild bedeutet, was die Zelle für den Körper, der Geist der aus dem Häßlichen Schönheit gebiert, der reizbar ist bis in die zartesten Fasern den verborgenen und zu findenden Weltharmonien gegenüber, solch Geist ist das Genie des Künstlers. Dies Kunstgenie setzt Werke seiner Art in die Welt, weil sein Leben nicht zwiespältig ist wie das Wesen der Gewöhnlichen, weil sein Wirken ein Mechanismus ist, dem Großes allein gelingt und Ewiges.

Nach so kühnen Behauptungen türmen sich die Fragen erst recht. Doch der Verfasser bleibt die Antwort schuldig.

Berlin. Max Hochdorf.

Schmarsow, August, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt. Leipzig und Berlin, B. G. Teubner 1905, X u. 350 S. gr. 8°.

Der Besprechung des vorliegenden Werkes möchte eines vorangeschickt werden. Referent kann sich, von Einzelheiten abgesehen, mit den Ergebnissen, mit der Methode, aber vor allem mit der Art der Abfassung dieses Buches so wenig einverstanden erklären, daß die Bemerkung nicht müßig sein mag, er wisse wohl, daß der Autor ein bedeutender und um kunsthistorische Wissenschaft hochverdienter Forscher sei. Die Eigenart der Arbeit bringt nun ferner mit sich, daß eine Inhaltsangabe schwierig zu geben ist, schwieriger noch, sie von den kritischen Anmerkungen zu trennen. Es mag daher entschuldbar sein, wenn Wiedergabe des Gedankenganges und kritische Würdigung im folgenden nicht so reinlich gegliedert sind, als es wünschenswert wäre.

Den Verfasser leitet das Bedürfnis, das »Rüstzeug« der Altertumswissenschaft und der neueren Kunstgeschichte zu prüfen, deren Gegensätze am stärksten im Grenzgebiete, bei der Untersuchung der frühchristlichen und der spätantiken Kunst zur Geltung kommen. Bei den Archäologen herrscht — nach Riegls Zeugnis — noch immer die Theorie Sempers in jener mißverstandenen Form, derzufolge das Kunstwerk ein mechanisches Produkt aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik darstellt. Riegl selbst setzte dem die Lehre vom »absoluten Kunstwollen« entgegen, einem »bestimmten und zweckbewußten Wollen, das sich im Kampfe mit Gebrauchs-

zweck, Rohstoff und Technik durchsetzt«. Dieser »Entdeckung« mißt Verfasser große Tragweite bei, meint jedoch, daß auf primitiven Stufen nicht von einer Zweckbewußtheit die Rede sein könne, auch würde das Material nicht immer widerspenstig sein; ob es eine »positiv schöpferische Rolle« übernehmen könne, läßt er allerdings dahingestellt.

Das Entstehen der Kunst leitet Verfasser in enger Anlehnung an Riegl ab und gelangt durch eine Erörterung über psychologische Fragen zu dem Ergebnisse, daß der Tastsinn es ist, welcher ursprünglich die Vorstellung von der Dreidimensionalität der Körper vermittelt hat. Deshalb liegen die ersten Schöpfungen auf haptischem Gebiet, sind also rundplastisch. Hierdurch stellt sich Verfasser in Gegensatz zu späteren Ausführungen Riegls, in denen dieser Autor wieder zu der Ansicht gelangt, daß doch die Annäherung an das Flächenhafte, das Relief den Ausgangspunkt der Kunst bilde. Zur Illustration dient die Kritik einiger Beispiele Riegls, welchen dieser »Räumlichkeit« abspricht, während Verfasser sie als Schöpfungen der Raumkunst in Anspruch zu nehmen scheint. Es sind dies die Pyramide und der Tempel der Ägypter, der griechische Tempel und das Pantheon. Die Methode Riegls erweist sich dabei dem Verfasser als nicht ausreichend, dem Kunstvollen — auch nur der Baukunst — vollauf gerecht zu werden. Sie bedarf einer Ergänzung: »das ist die unentbehrliche Rechnung mit dem menschlichen Subjekt und seiner ganzen natürlichen Organisation«. (S. 29.) Diese behandelt Verfasser in einem nächsten Abschnitt, aus welchem Gedankengang und Zweck der Darlegung genügend klar herauszufinden — wie eingestanden werden muß — dem Referenten nicht recht möglich war. Die Kunst ist die schöpferische Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt. Diese Auseinandersetzung »muß sich selbstverständlich nach dem Hausgesetz seiner eigenen Organisation entwickeln ... Sie beginnt sicher im wörtlichen Sinne vom eigenen Leibe aus ... Ort und Stellung der beteiligten Organe, der Grad ihrer Beweglichkeit oder ihrer Abhängigkeit vom Rumpfe, die Bedingungen des Zusammenwirkens der beiden Hände an den beiden Armen, der beiden Füße an den beiden Beinen, der beiden Augen an der Vorderseite des Kopfes samt der inneren Anlage des paarigen Sehapparates, alle diese Verhältnisse bestimmen nicht allein unsere Orientierung, sondern auch unsere Auffassung und Hervorbringung, alle Möglichkeiten und Äußerungsweisen unserer Wirksamkeit, wie die Ausdehnung und die Grenzen unseres Wirkungskreises«. (S. 33.) Der menschliche Körper unterscheidet sich vom tierischen vornehmlich durch seine aufrechte Haltung. »Diese Wachstumsachse (die Vertikalachse) fällt nicht wie beim Vierfüßler zusammen mit der Richtung der Ortsbewegung, ermöglicht also eine Trennung des ruhigen Dastehens ... vom variablen Zustand des Gehens ...« »So gleicht der aufrechtstehende Mann vielmehr dem Baume, nur daß sein Fuß nicht im Boden wurzelt und sein Haupt nicht zur Krone von Gezweig in die Luftregion auseinandergeht« ... »Aber diese aufrechte Haltung nimmt er mit bei der Bewegung von Ort zu Ort — immer als Norm der Eigenart, die wohl ins Schwanken kommen und zeitweilig mit anderen Haltungen und Lagen vertauscht werden kann, aber immer wieder eingenommen wird und ihren Anspruch auf Alleingültigkeit fühlbar macht. Keine andere Haltung befriedigt so vollauf ...« »Im Liegenbleiben verzichtet der Mensch wiederum, zeitweilig wenigstens, auf einen Teil seiner Vorzüge, die das Stehen und Sitzen in aufrechter Haltung gewährt. Er verzichtet widerruflich vollends auf seine Herrschaft, wenn er sich schlafen legt. Die Fortdauer dieses passiven Zustandes ist das Ende seines Lebens, der Tod. So fühlt sich auch jeder Stehende überlegen im Vergleich zum Liegenden. Und der Sitzende ist in seinem Verhältnis zwischen dem einen und anderen ganz abhängig von der Höhe seines Sitzes, ob dies der Erdboden, die

Schwelle, eine Bank oder ein Thron sei, oder gar noch höher der Baumast oder die Bergspitze, vom Nachen des Luftballons wie vom Schiff auf den Wogen gar nicht zu reden.« (S. 34.) So wird die Höhe die wichtigste Ausdehnung des Körpers und heißt deshalb die erste Dimension. »Sie ist als Dominante in der aufrechten Gestalt gegeben und übt diese Funktion auf alle Körperteile aus, wie auf alle übrigen Achsen, die sich mit ihr kreuzen.« Horizontale sind durch die Stellung der Fußsohlen, der Kniegelenke, die Taille u. s. w. gegeben. Verfasser wendet sich hierauf zur Betrachtung der Wirbelsäule, dann der Arme. »Mit den Händen und deren Fingerspitzen am Ende bestimmen sie durch ihre Möglichkeit, den eigenen Leib zu umspannen und zu betasten, schon entscheidend unsere Auffassung von der Rundung der Körperformen, soweit nur ihre Bewegungsfähigkeit reichen will.« »Eine neue Besonderheit« der menschlichen Organisation ist im Bau des Leibes selber gegeben: »er hat eine ausgemachte Vorderseite und eine dahinter zurückstehende Kehrseite« (S. 36). Für alle unsere Gliedmaßen steht die Richtungsachse nach vorne an Wichtigkeit voran und vervollständigt also »unsere Ausbildung der dritten Dimension«. Der Kopf »erhält seinen Vorzugswert namentlich durch die Anbringung der Sinnesorgane ... Mund, Nase, Ohren und Augen sitzen auf engem Raum unterhalb des kugelig ausgerundeten Schädels beieinander und bilden so eine Konstellation, die von selber zur Zentralstelle werden muß«. »Erst fortgeschrittenes Wissen rechnet dazu als Hauptsache das Gehirn und was damit zusammenhängt unter dem Haarschmuck. Mund und Nase sind an der Vorderseite festgelegt, der Mund in die Breite, die Nase in die Höhe gerichtet. Das Augenpaar legt sich abermals in der Breitenachse darüber« u. s. w. (S. 38).

Das Zusammenwirken des paarigen Sehorganes in konvergierender Abwärtsneigung bringt es mit sich, daß wir eine senkrechte Linie in die zunächst flächenhafte Erscheinung hineinlegen und sie dadurch in zwei gleiche Hälften teilen ... »Die nämliche Verwandlung« kann auch mit der zweiten Dimension geschehen. Wir »führen eine Bewegung aus wie ein genaues Abtasten, Punkt für Punkt, bis zum Vollzug der Linie« ... »Die wirkliche Ortsbewegung oder die Illusion einer solchen verwandelt die erste und die zweite Dimension in die dritte« (d. i. »die Hauptrichtung alles Nacheinander im Raum«).

»Was wir soeben verfolgt haben, ist nichts anderes als der natürliche Ursprung der drei Hauptgesetze alles menschlichen Schaffens, die unter dem Namen: Symmetrie, Proportionalität und Rhythmus bekannt sind. Aus der gemeinsamen Tätigkeit unserer beiden Hände, unserer beiden Augen ergibt sich die Symmetrie, das Gestaltungsprinzip der Breitendimension; aus der Auffassung der Vertikalachse unseres Leibes und anderer Körper als Wachstumsachse ergibt sich die Proportionalität der Teile übereinander, d. h. das Gestaltungsprinzip der ersten Dimension; aus dem Vollzug einer Bewegung aber, zumal in Verbindung mit diesem, mit jenem, oder mit beiden zugleich das Gestaltungsprinzip der dritten Dimension, der Rhythmus.« (S. 41.) — Verfasser betrachtet nun die künstlerische Betätigung des Menschen selbst, die er für eine ursprüngliche, unmittelbar — wie eine Reflexbewegung — hervorbrechende Äußerung hält; dazu gesellen sich weiterhin Körperbewegungen mit Zweck (Arbeit, Spiel: Anfang aller ausdrucksvollen Gebärdung). »Schon die stumme Gebärde ist Menschenkunst«. Jede Bewegung ist von einem Organgefühl begleitet, von dem der Reiz zur Wiederholung der gleichen Bewegung ausgeht. Diese Wiederholung ist bei dem primitiven Menschen besonders charakteristisch. Die erste Gebärde spricht nur zum Verstande allein, die zweite zum Gemüt, sie beseelt den Vorgang. »Das ist der mimische Verlauf des Ausdrucks und die Grundlage aller weiteren Gestaltung künstlerischer Art.« Die Ausdrucksbewegungen heben bestimmte

»Werte« für unser Gefühl hervor, Dinge der Außenwelt, vor allem den eigenen Körper durch Schmuck, sowie die ersten Erzeugnisse schöpferischen Tuns. Vor diesem letzteren »haben wir es nur mit der Ornamentik zu tun, die selber noch keine Kunst« ist.

Referent sah sich veranlaßt, über diesen dritten Abschnitt des Buches so eingehend, meist mit den Worten des Verfassers, zu berichten, weil dieser Teil offenbar den Ausgangspunkt für Schmarsows eigene Aufstellungen enthält, weil er ferner den besten Einblick in die Natur jener Betrachtungsweise gewährt, die hier als kunstwissenschaftliche in Anspruch genommen ist, und schließlich, um eine ausreichende Probe von der Darstellungsart des Autors gegeben; bei Heranziehung bloß einzelner Stellen im Wortlaut ohne Berücksichtigung der verbindenden Partien hätte leicht die Eigenart derselben auf Kosten des mangelnden Zusammenhanges gesetzt werden können. Im folgenden macht natürlich der hier zu Gebote stehende Raum eine kürzere Fassung des Berichtes notwendig.

In einem nächsten, »Menschengeist und Außenwelt« überschriebenen Kapitel weist Verfasser auf eine ästhetisch recht bedeutsame Sache hin, die er allerdings für die »eigentliche ästhetische« Reaktion hält. Es ist das die Tatsache, daß wir der außermenschlichen Natur häufig menschliche Eigenschaften beimessen, so dem Baum sein Fuß- und sein Kopfende. Die Beispiele, welche Verfasser bringt, sind zum Teil recht hübsch, nur etwas zahlreich. Dabei bemerkt Verfasser auch eine gewisse Vorliebe zu verallgemeinern und das Streben nach Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit. Durch eine Auseinandersetzung mit Th. Vischer und Wölfflin kommt er zu dem Ergebnis, daß Regelmäßigkeit ein Beitrag des Subjektes, Gesetzlichkeit dagegen Beitrag der Außenwelt, Wirkung der Naturkräfte sei. »Im Kunstwerk aber nennen wir die erreichte Einheit zwischen Regel und Gesetz den Stil« (S. 52).

Nun behandelt Verfasser »die drei Gestaltungsprinzipien« im einzelnen. Eine der ersten Fragen ist dabei die, wie das Subjekt von der Einheit zur Mehrzahl kommt. Dies geschieht durch die Wiederkehr des gleichen Reizes. Dabei ist Symmetrie von Reihung zu unterscheiden. Hierauf erörtert Schmarsow die Proportion in ähnlicher Weise und diskutiert die Begriffe der Basis, der Dominante und des Mittelgliedes des proportionierten Systemes sowie der zentralen Symmetrie und geht dann auf die Rieglsche und Sempersche Fassung des Begriffes der Massenkomposition ein.

Das achte Kapitel überschreibt Verfasser mit dem Schlagwort »Herstellungsmittel«. Wollen wir diese Mittel in ihren Anfängen unterscheiden, so kommt es zunächst auf die tastbaren Eigenschaften der Dinge an, denn die nicht tastbaren »gewinnen erst hinreichende und prompt überzeugende Kraft bei Menschen höherer Geistesbildung, denen Vorstellungsarbeit geläufig geworden . . .« Zu den wichtigsten Eigenschaften der Körper gehört die Schwere. Deshalb fragen wir bei allen, »ob sie liegen, stehen oder gar hängen. Zum Liegen und Stehen aber gehört die sichere Unterlage, zum Hängen ein Halt, der den Apfel am Baume vor dem Falle bewahrt, sonst läge er bald am Boden«. So stellt sich zu allen Körpern bald die Beziehung zum gemeinsamen Grund und Boden ein. Grund nennt Verfasser den Untergrund für alle beharrliche Anordnung von Körpern im Nebeneinander. »Wo es sich um körperliche Auseinandersetzung im Raume handelt, da ist für menschliche Vorstellungsweise die wagrechte Grundebene das wichtigste Erfordernis.« Was immer die Ornamentik hervorbringt, heißt zum Unterschied vom Grunde das Muster. Das »Muster« ist ein Begriff der Kunstwissenschaft, ein logisches Produkt, was Riegl — wie Verfasser meint — verkannt hat. Das Muster kann geometrisch oder vegetabilisch sein. Die »Teilkonfigurationen des Grundes« (Riegl) gehören zunächst selbst zum Grunde, sobald sie aber absichtlich hergestellt werden, bringen

sie »die Ausdehnung erst recht zu Sinnen«. Sind die »Male«, welche den Grund in dieser Weise beleben, individueller Art, so widerspricht das dem Fortgang der Reihung. Deshalb werden die regelmäßigen Formen bevorzugt. Einen solchen »Aufenthalt im Zuge der Bewegung bewirkt aber auch jede Körperlichkeit an sich, indem sie zur Abtastung veranlaßt ... oder doch die Resonanz der Tasterfahrungen herausfordert«. Deshalb verzichtet man auf einen Teil der Körperlichkeit des Schmuckes, indem man ihn teilweise in die Grundebene versenkt: Relief. Auf diesem Wege wandelt sich das Hochrelief weiter in das Halb- und Flachrelief, schließlich in Gebilde, die bloß von Umrißlinien begrenzt sind. »Der Umriß will nicht den Augenschein wiedergeben, sondern die getastete Form des Körpers als Grundlage festhalten« (S. 112). Verfasser führt Riegls Auffassung der ägyptischen Umrißzeichnung vor und die Aufstellung desselben Autors, daß in klassisch griechischer Zeit zunächst die Umrißlinie die gleiche Verwendung hat, sich aber neben ihr eine solche für Modellierung findet. »Erst später meldet sich ‚der Übergang von der tastbaren Begrenzungslinie zum optischen Schatten'.« Verfasser fährt fort: »Diese geschichtlichen Tatsachen beweisen, daß auch der Umriß auf der Fläche seinen Ursprung aus der Körperlichkeit nicht verleugnet.« »In hellenistischer Zeit dagegen beginnt die entschiedene Vorliebe für starke Bewegung und lebendige Energie die Oberhand zu nehmen: das Motiv des Musters wird zum Protagonisten.« »Bis in die mittlere römische Kaiserzeit erhält sich noch ein bestimmter Zusammenhang zwischen den Teilen des Musters«; dann aber wird es in lauter kleine Konfigurationen zersplittert, die untereinander keine Einheit mehr bilden. »Auch diese Geschichte des Verhältnisses von Grund und Muster im Altertum beweist nur den weiten Abstand zwischen dem altägyptischen Anfangsstadium und dem spätantiken Ende.«

Zu den Grundproblemen der Kunstwissenschaft gehört natürlich auch die Untersuchung der nichttastbaren Eigenschaften der Dinge, der Farben. Für die Behandlung dieses Themas, das ja schon mehrfach von Nachbarwissenschaften exakt dargestellt wurde, mag die folgende Extenso-Stelle charakteristisch sein. »Die Eigenart der Farbe wird uns lebendig in ihrem Verhalten oder ihrem Schicksal neben den anderen. Wo sie allein ist und mit sich selber übereinstimmt, freuen wir uns ihres Charakters. Wir meinen wohl, sie habe sich so recht vollgesogen und erfüllt mit ihrem Schein, sich voll ersättigt, und nennen sie auch in der Kunstsprache eine volle, satte oder saftige Farbe. Wenn uns daneben eine andere ähnliche Farbe begegnet, in der sich der Charakter nicht so entschieden ausspricht, so nehmen wir sie wohl gar nicht für die eigentliche, rechtmäßige und ebenbürtige Vertreterin; sie fällt ab im Vergleich zu der echten, reinen und einzig wahren wie ein Bastard. Nur jene reine scheint uns auf sich selber zu beruhen und im stande, sich zu behaupten, wie das Dinge tun. Sie bedarf nicht einmal mehr eines Körpers, der sie trägt; sie selbst allein verkündet sich als elementare Macht, wie ein materielles Dasein.«

»Aber jede solche ganze, gesättigte Farbe hat in der Umgebung ihre Freunde und ihre Feinde, die nicht selten gar in einem und demselben Kleide bald so, bald so sich betätigen. Davon erzählt schon jener Abstand zwischen dem reinen Blut und dem Mischling. Die Entfremdung vom eigenen Wesen ist durch die Dazwischenkunft von Schwarz oder Weiß geschehen. Diese beiden stellen sich anfangs in die Reihe beliebig ein, als wären sie von gleicher Art wie die anderen. Sie sind willkommen, denn in ihrer Nachbarschaft leuchten die muntern erst recht und gewinnen auch die ernsten an Fülle. Gelingt es ihnen aber zu innerer Gemeinschaft vorzudringen, so verwandeln sie die reine durchweg und bewähren ihre ganz fremde

Natur. Sie brechen und schwächen den ganzen Charakter bis zur Vernichtung seines Wesens. Mit Weiß gemischt, verdünnt sich die Vollkraft; mit Schwarz trübt sich die Eigenart; hier wie dort ermattet das Leben. Und finden weder Schwarz noch Weiß allein den begehrten Einlaß, dann senden sie ihren eigenen Mischling Grau, dem alle Türen offen stehen. Er ist weder das eine noch das andere, nennt sich neutral, bringt aber Einbuße an allem. Wo er sich einer eigenen gesellen darf, spielt er die Rolle des ergebensten Dieners, um sich beim Eindringen ins Innere sofort in den schlimmsten Parasiten zu verwandeln. So ist es gekommen, daß die Farben der Körper mittlerweile allesamt für zusammengesetzt gelten aus einer gesättigten Farbe und einer größeren oder geringeren Menge Grau, das sich gelegentlich als unmittelbarer Abkömmling des Weiß, gelegentlich als unmittelbarer Abkömmling des Schwarz ausweist. Nur wo das Grau gänzlich abwesend geblieben, gibt es noch gesättigte Farben. Wo die Farbe völlig schwindet, siegt das Grau, das öde, stumpfsinnige, apathische, oder wie andere sagen, das vornehme Grau.«

»Das ist die Verschiedenheit der Farben und ihre Geschichte in der Natur. Nach der Stärke der Lichtempfindung dagegen bemessen wir die Helligkeit der Farben.« (S. 117 f.) »Von einer Farbe, die gesättigt und zugleich hell ist, sagen wir deshalb im Kunstgebrauche, sie habe große Intensität.« (S. 119.) Verfasser spricht ferner von Ergänzungsfarben: »Zwei Farben, die, gleichzeitig auf derselben Stelle der Netzhaut abgebildet, Weiß geben, sind es, wie wir wissen, die solch eine Wechselbeziehung zueinander bewähren. Wo wir die eine sehen, stellt sich das Verlangen nach der anderen ein; erscheint auch sie, so erfüllt sich die befriedigende Wirkung. So nennt man sie komplementäre oder Ergänzungsfarben.« (S. 120.) Hierauf geht Verfasser auf die vorspringenden und zurücktretenden Farben ein. Polychromie ist eine willkürliche Auswahl der verfügbaren Farben, die nach den Prinzipien der Symmetrie, der Proportionalität und des Rhythmus geregelt wird. »Zur Symmetrie der Farbe gehört aber nicht nur Identität der Farbe als solche, sondern auch des Helligkeitsgrades.« »Die Intensität der Farbe erhebt ihren Träger zur Dominante.« Richtig bemerkt Verfasser, daß die Vorzugsstellung, welche einem Bestandstück eines Komplexes vermöge seiner Farbe zukommt, mit der Stellung in Widerspruch stehen kann, die ihm vermöge der räumlichen Anordnung zukäme. Der Polychromie gegenüber steht der Kolorismus, der Einheitlichkeit in der Vielheit der Farben ist, ohne die scharfen Trennungen der Farben, wie sie bei der Polychromie vorliegen.

Im zehnten Kapitel behandelt Verfasser Kleidung und Kunsthandwerk. Erstere entspringt teils klimatisch bedingten, teils Schmuckbedürfnissen. Die Ornamentik ist Niederschlag ursprünglich mimischer Ausdrucksbewegung. Eingehend wird die Veranschaulichung der Funktion der Geräte behandelt. Hierauf wendet sich Verfasser zur »Tektonik«, die er im engen Anschluß an Semper behandelt. Er unterscheidet dabei das Rahmenwerk, das Geschränk, das Stützwerk und das Gestell und versucht für jedes eine kurze Entwickelung zu geben.

Der Schirmstock in der Mitte des Zeltes ist ein Hindernis freier Bewegung. Seine Beseitigung führt zu einem Gerüst aus mehreren Stützen, bedeutet aber gleichzeitig den Übergang von der Mobilität zur Monumentalität. Zwischen letzteren beiden gibt es Abstufungen, wie das verrückbare, aber dennoch »bodenständige« »Mal«, das jedoch zum Monument wird, wenn es unverrückbar wird. »Der letzte Zweck eines Monumentes ist immer die Verewigung eines Wertes.« Diese bedingt die Verkörperung in möglichst dauerhaftem Material und — der Größe des Wertes entsprechend — in möglichst großer Quantität. Bald ergibt sich jedoch die Erfah-

rung, daß es die Höhe ist, welche dem Denkmal seinen Charakter gibt, da »das Hauptmittel, dem Werte zur Anerkennung zu verhelfen, in der Übertragung ... der Körperhöhe besteht«. Die Vertikalachse ist ein Symbol, d. h. »eine Form, die den Wert nicht selber ausgestaltet, sondern nur einen Bruchteil desselben darbietet, so daß der fehlende Rest durch die Vorstellung des Betrachters hinzugeliefert werden muß«. Der Obelisk ist nur ein tektonisches, kein plastisches Gebilde. Jeder Zuwachs an Naturwahrheit nimmt der Plastik von ihrem monumentalen Charakter.

Vom massiven Denkmal kommt man durch Aufnahme eines Hohlraumes zum Monumentalbau (Pyramide). Das Kunstwollen wendet sich aber naturgemäß auch den vorhandenen Bergen zu, welche — wenn auch nicht genaue — Vertikalebenen darbieten... Im Gegensatz dazu steht das tektonische Einzelglied, welches ursprünglich selbständig, im Dienst eines gemeinsamen Zweckes in ein umfassendes Ganzes eingeordnet wird.

Die »Architektur ist ihrem innersten Wesen nach Raumgestaltung«, ihre natürlichste Aufgabe ist »die Raumentfaltung vom menschlichen Subjekt aus«, das »Hinausschieben der Grenze vom Anfang bis ans Ende«. Die notwendigen Grenzen sind »die vier Wände«, während die Abgrenzung nach oben dem Verfasser nicht als wesentlich erscheint. Das Kriterium der Architektur gegenüber solchen Schöpfungen, bei welchen das Bauwerk durch »Überwuchern« der Raumgrenzen in ein plastisches Bildwerk überging, ist »der Gebrauchszweck für freie Bewegung des Menschen« (S. 183). Mit Recht wohl betont der Verfasser, daß das Wesen des Sakralbaues vom Wohnbau aus erschlossen werden müsse. Er wendet sich im weiteren Verlauf gegen Riegls Behauptungen von der »Raumscheu« des ganzen Altertums. Beim ägyptischen Tempel fehlt freilich ein Gesamtraum, aber das Ganze ist eine Raumkomposition für eine lange zeitliche Abfolge von Eindrücken. Dem gegenüber ist am griechischen Tempel das Äußere die Hauptsache. »Hier ist wirklich ein Gebäude von überschaubarem Körpervolumen...«, während die Säulen den heiligen Bezirk nach außen gegen das andrängende Volk abgrenzen. Dabei ist die »Longitudinalrichtung das Entscheidende für den Gesamteindruck«. Der hellenistische Rundtempel dagegen ist die monumentale Umschließung der Statue des Gottes. »Der Rundtempel ist wirklich ein allseits abgeschlossenes und isoliertes, allein auf sich selber beruhendes Individuum« ... »er ist der vollendete griechische Monumentalbau, wenn auch erst hellenistischer Zeit, das Gegenstück der ägyptischen Pyramide...«

»Beim einfachen, strengen Zentralbau handelt es sich um den kreisförmigen Rundgang um die körperlich vorhandene Dominante, das Standbild...« Der Rundgang steht diesem gegenüber, wie eine »Sammelkomposition« dem »Kleinod«. Die Rotunde kann sich jedoch durch Nischen in der Umfangsmauer erweitern. Gewinnen diese symmetrischen Erweiterungen durch ihre Größe selbständige Bedeutung, so können sie auch mit Statuen oder Büsten besetzt werden. Dann liegt hier auch eine Sammelkomposition von Körpern vor, die das Innere des Baukörpers füllen. »Die Übereinstimmung des Raumgebildes mit der plastisch tektonischen Gruppenbildung ergibt gerade die Monumentalität des Bauwerkes« (S. 199). Wo vom Gesamteindrucke dieses Bauwerkes von außen die Rede ist, erscheint Verfasser die Bezeichnung als »Gruppenbau« am besten geeignet, während er unter »Baugruppe« auch einen Komplex von relativ selbständigen Baukörpern verstehen will. Als Raumgebilde entspricht dem Gruppenbau jedoch die »zentralisierte Sammeleinheit«. An Hand dieser Begriffsbildungen untersucht Verfasser den Bau von St. Constanze, den Typus des Martyrions und der Basilika. — Die Markthalle ist nur ein überdachter Platz, ohne eine »Dominante«; nicht so der Empfangsraum des

Herrschers, für den eine ausgesprochene Tiefenrichtung wichtiger ist. Noch mehr ist das bei der Basilika der Fall. Es ist deshalb falsch, ihre Entstehung aus der Markthalle herzuleiten; sie entspringt vielmehr dem orientalischen oder hellenistischen Wohnbau. Die strenge (antike) Struktur ist bei der Basilika allerdings aufgehoben, ihr Eindruck, d. h. der des Mittelschiffes, ist vielmehr ein »optischer«: »rhythmische Gliederung«. Es ist daher falsch, wenn Riegl behauptet, daß das Mittelschiff nichts zu bedeuten habe, es ist sogar die Hauptsache, nämlich der Bewegungsraum für die Gemeinde. — Der leichtgebauten steht seit Konstantin die monumentale Basilika gegenüber (Maxentiusbasilika). Die Zerlegung des Mittelschiffs in drei quadratische Kompartimente erscheint als »Organisation«. Anders vollzieht sich der Wandel in der griechischen Kirche, bei welcher die Loge des Kaisers der Apsis gegenübersteht und so, trotz Wahrung der Längsrichtung des Ganzen, eine Art Zentralisation herbeiführt. — Auch äußerlich zeigt sich die Dreigliederung der Basilika an der Frontseite, aber auch hier durch die Vorhalle unklarer gemacht.

Seit es in Ägypten monumentale Bauwerke mit Innenräumen gegeben hat, ist man erst in spätantiker Zeit wieder dazu gekommen, »architektonisch im eminenten Sinne« zu schaffen. »Zwischen beiden Extremen liegt die Kulturperiode, deren gesamte Kunst unter dem Zeichen der Plastik und monumentalen Tektonik« gestanden hat.

Plastik ist die Darstellung des organischen Körpers, die Tektonik strebt den kristallinischen Körpern nach. Bei der Plastik handelt es sich um eine Abstraktion des Konstanten (aus den Erscheinungen), ihren Ausgangspunkt bildet die Vertikalachse. Da beim Material keine Dimension bevorzugt ist, scheint es unwahrscheinlich im voraus, daß die Antike »die Tiefe grundsätzlich verleugnet habe«. Die Statuen sind vielmehr dreidimensional aufzufassen und mit der Absicht auf »vollgültigen Wert der Existenz«. Aber sie sind »unter das Gesetz kristallinischer Regelmäßigkeit gebracht worden«, sodaß sie nunmehr wie Obelisk und Pyramide wirken. In der ägyptischen Kunst stecken intellektualistische Züge, welche sie bei genauerer Prüfung als sekundär erscheinen lassen. Die menschliche Gestalt tritt in begrifflicher Auffassung auf, wie auffallenderweise später erst wieder seit dem Siege des Christentums unter Konstantin. Aber die Behandlung des Auges zeigt, daß es sich hier um die Versinnlichung des geistigen Lebens an sich handelt, und nicht individueller Regungen. »Demgemäß wird auch die körperliche Erscheinung in dreidimensionaler Isolierung der Einzelfigur im Raume gegeben, aber dieser Raum ist nicht mehr der neutrale, für den Tastsinn nicht wahrnehmbare, sondern der optische Raum« . . . (S. 242). »Die Negation des Körperwertes kann in der Plastik . . . nicht sofort durch den positiven Ausdruck des Innenlebens ersetzt werden.« Die Ergänzung boten hier hauptsächlich Architektur und Malerei.

Verfasser wendet sich nunmehr zur plastischen Darstellung des Menschen. Immer ist der organische Körper Anfang und Endziel der Plastik. Die Körpereinheit, das erste und wesentlichste Erfordernis, kann nur durch die Vertikalachse herbeigeführt werden. An dieser, die zugleich »Wachstumsachse« ist, entfaltet sich die Proportionalität des Aufbaues, mehr wirksam noch die Wiederholung homologer Teile.

Alle nachahmende Kunst geht von der Darstellung des Individuums aus; daneben gibt es auch eine bildende Kunst, die der Innenwelt des Menschen entstammt (Idealismus und Realismus). Naturalismus ist gesteigerter Realismus mit Verzicht auf alles Idealistische. — Ein Symbol ist »ein Bild, das den mitzuteilenden Inhalt nicht selber zeigt, sondern nur bedeutet« . . . und daher vom Auffassenden ergänzt werden muß. Darin liegt ein intellektuelles Moment, das sich schon in der

statuarischen Plastik der Ägypter in der Übertragung stereometrischer Figuren auf die menschliche Gestalt zeigt. — Der dritte Grundbegriff ist der Typus. Er ist nicht nur ein Zeichen, sondern eine Wiedergabe des Wertes selbst, aber nicht die volle Wiedergabe, sondern nur die seiner wesentlichen Merkmale. Ein Ideal ist ein Individuum mit »dem höchsten Inbegriff der Gattungsvollkommenheit«. Ein Symbol für eine Allgemeinheit, die zu groß wäre, um individuell dargestellt zu werden, ist eine Allegorie.

Die eigentliche Aufgabe des Plastikers ist die Darstellung des Einzelkörpers in seiner Vollkraft. Der Einfluß poetischer Phantasie führt aber darüber hinaus zur Gruppe, die nur eine künstliche Einheit darstellt.

»Mit jedem Schritt« (den wir uns von einem Objekt entfernen) »schiebt sich eine Raumschicht mehr zwischen uns und das Objekt, und diese Raumschicht hört auf, Gestaltungsraum zu sein, und wird Gesichtsraum ...« Innerhalb dieses Abstandes gibt es »eine Übergangssphäre, in der tastbare und sichtbare Werte ineinandergreifen«, wodurch die »Reliefanschauung« bedingt wird. »So erklärt sich auch die Entstehung einer eigenen Reliefkunst, die solche tastbar-sichtbaren Werte verkörpert«, der Natur dieser Übergangssphäre (der »Reliefzone«) entsprechend.

Die Grundebene des Reliefs ist selbst ein tektonischer Körper; dadurch werden die »Hausgesetze« der Tektonik auf die Plastik übertragen, die immerhin im Relief »die führende Rolle behält«. Daß man überhaupt das Bedürfnis hat, von Rundplastik zur Projektion der Gestaltung auf die Ebene überzugehen, erklärt sich aus dem Bestreben, den Zusammenhang der Individuen untereinander zur Darstellung zu bringen. Verfasser wendet sich hierauf gegen Riegls Behauptung, daß es überhaupt keinen besonderen Reliefstil gäbe, und illustriert seine Auffassung an Hand der Entwickelung, von Ägypten ausgehend bis zum Hellenismus.

Gelegentlich der ägyptischen Flächendekoration, die Verfasser für eine durch den Gebrauchszweck (Kultus u. s. w.) bedingte, seltsame Verquickung von Bild und Schrift erklärt, bringt er auch die recht wichtige Unterscheidung zwischen dem »leeren Umriß« und der einfarbig (d. h. wohl vom Grunde abstechend) gefärbten Silhouette.

Nun wendet sich Verfasser mit Riegl der griechischen Vasenmalerei zu und findet dort die Umrißlinie, daneben aber eine Modellierungslinie angewendet, die noch nicht Schatten bedeutet. In der Vorliebe für starke Bewegungen sieht er ein »mimisches« Moment. Dieses wird maßvoller in der rotfigurigen Malerei, bei welcher erst das Verhältnis von Muster und Grund »in seinem natürlichen Verhältnis erfaßt wird«. »Noch immer überwiegt das Profil«, da es sich besonders eignet zur Veranschaulichung von Beziehungen oder eines Geschehens. Gleichzeitig erkennen wir in der rotfigurigen Malerei »den wachsenden Einfluß statuarischen Aufbaues der Gestalt«, und damit eine simultane Auffassung der Gruppe, die von dem herumlaufenden Fries zur rechtwinklig umgrenzten Bildfläche führt. Die Farben, zuerst nur als Unterscheidungsmittel und zur Bereicherung des Reizes verwendet, werden — wie der Alexandersarkophag zeigt — erst später zur Schönfarbigkeit gesteigert. Den Übergang von der Auffassung tastbarer Körperlichkeit zur vorwiegend optischen Auffassung stellt die ficoronische Ciste dar.

Die vorwiegend plastische Richtung der antiken Kunst mußte die Malerei derart beeinflussen, daß Verständnis für sie nur aus dem Verfolgen der Plastik zu gewinnen ist. »Das Flachrelief bewahrt das Wesen der tektonischen Flächenschicht«, erst das Hochrelief ist eigentliche Plastik. Eigentlich plastische Auffassung findet sich auch in den Kompositionen für »transitorische Aufnahme« (Telephosfries, Ara pacis, Titusbogen). Eine malerische Auffassung dagegen zeigen die hellenistischen

Reliefbilder. Diese wird bedingt durch »die Verschleifung aller Unterschiede der technischen Prozeduren«. Die plastische Kunst tritt zurück, da der Sinn für die organische Schönheit des menschlichen Körpers schwindet, und macht einer ausschließlichen Schätzung des inneren, seelischen Gehaltes Platz. »Für Rom bezeugt diesen Umschwung ... der Triumphbogen des Konstantin.«

Der Umschwung von der plastischen zur malerischen Auffassung muß von der Malerei selbst ausgegangen sein. Erst von hier aus kann er sich auch in der Plastik durchgesetzt haben. Dazu kommt, daß die Reliefkunst in der Spätantike eine ähnliche Rolle spielt, »wie Holzschnitt und Kupferstich in der nordischen Kunst seit dem 15. Jahrhundert«.

Übrigens bleibt die Malerei selbst in hellenistischer Zeit noch zum guten Teil »plastisch gesonnen«. Das Alexandermosaik »steht dieser Reliefkomposition (nämlich der der Gigantomachie) noch ganz nahe«. »Durchaus plastisch gesonnen sind auch die Kompositionen der kampanischen Gemälde, die uns (im 1. Jahrh. v. Chr.) den Schritt zur vollen Beobachtung der natürlichen Körperfarben bezeugen.« Die Beobachtung der Farbe haftet hier zunächst am einzelnen. Die Frage, ob die antike Malerei jemals die Wiedergabe des Augenscheines erreicht hat, führt zur Betrachtung des vierten Stiles. Die Geläufigkeit der Perspektive für Gemälde »ist der stärkste Beweis für die Vorherrschaft der optischen Anschauung«. Die Wandmalereien der Katakomben sind »disjecta membra der alten Kunst«. »Der freischaltende Geist ... stellt daraus einen neuen, willkürlichen Zusammenhang her nach den Regeln der Ornamentik ...« »Wir begegnen den nämlichen Kunstgesetzen, die auch im Aufbau und im Reliefschmuck am Triumphbogen Konstantins in die Öffentlichkeit traten ...« Mit dem Mosaik »kommt notwendig die Rückkehr zum Lapidarstil in der Malerei ...« Verfasser betrachtet eingehend das Apsisbild von Sta. Pudenziana in Rom, ferner S. Martino in Ravenna und S. Vitale.

Das »Einvernehmen (der Bildkunst und der Dichtung) ist ein charakteristisches Symptom der spätantiken Entwickelung, wo beide wieder zusammentreten, wie bei den Anfängen in Ägypten.« Trotzdem hat die bildende Kunst, wie Verfasser im Anschluß an Wickhoff ausführt, nur drei Darstellungsweisen für die Erzählung. Die älteste ist die »komplettierende« (vollständige Darstellung des ganzen Zusammenhanges), dann folgt die »distinguierende« (welche den entscheidenden Moment auswählt) und die »kontinuierende« (welche dieselbe Person öfter im selben Bild verwendet). Der Verfasser knüpft daran die Frage, ob die kontinuierende Darstellung ihrer Natur nach die späteste von den dreien ist. Nun findet er in ihr eine Naivität, die nicht in einer Zeit zu erwarten ist, in der die optische Darstellung so sehr vorherrscht. Es liegt vielmehr etwas vom Epos darin, das sich an die Person des Helden knüpft. Die komplettierende Darstellungsweise nimmt schon Rücksicht auf die Einheit der Bildfläche, die distinguierende auf die Einheit von Ort und Zeit. Nun findet sich die kontinuierende Darstellung schon in der vorhellenischen orientalischen Kunst. Es ergibt sich also, daß sie keine römische, sondern eine orientalische Erzählungsweise ist, aber wohl durch den Hellenismus der römischen Kunst vermittelt, wo sie tatsächlich an der Trajans- und Marc Aurel-Säule auftritt. Dieser steht die Josuarolle des Vatikans am nächsten. Von der kontinuierenden Darstellung will Verfasser die »zyklische« unterscheiden, bei welcher auf einmal immer nur ein Teil der ganzen Erzählung vorgeführt wird. Steht eine Mehrheit von Darstellungen unter einem gemeinsamen Gesichtspunkt, so wäre nicht von Zyklus, sondern von »System« zu sprechen. — »Endlich kommt es auch zu einer unmittelbaren Verquickung von Wort und Bild im geschriebenen Text selber, die das Altertum nicht kennt. Erst in einer Zeit, wo die Schrift nicht nur als Surrogat der mündlichen Überlieferung

dient, sondern über den Gebrauchszweck hinaus als eigener Wert zu gesteigerter Hochschätzung gelangt, wo sie in einer fremden oder schwerverständlichen Sprache einen Inhalt birgt, den nur der Eingeweihte zu erschließen vermag, — erst da stellt sich auch die Ornamentik ein, die diesen Wert auszeichnet und umrankt.« ... Das Bild ist im Buch ein völlig Heterogenes; »es schaltet gewissermaßen das Spiel des Intellektes aus und schaltet ein Ausruhen in Anschauung ein«. Die Gemeinsamkeit des Gehaltes von Bild und Text »schafft die Einheit des Mediums«. Noch in spätrömischer Zeit gibt es keinen spezifischen Miniaturstil. Das Verselbständigen des Bilderzyklus ist nordische Errungenschaft. »Der Süden und der Orient bleiben im Geschlinge der kontinuierenden Darstellung hängen; das bezeugt noch eine letzte Erscheinung der Ornamentik: der unendliche Rapport.«

Zum Schluß faßt Schmarsow die Ergebnisse seiner Arbeit zusammen: Die Charakteristik der Entwickelungsvorgänge kann nur gelingen, »wenn die streng unterscheidende Wesensbestimmung der Künste festgehalten und allgemein durchgeführt wird.« Er kommt zu drei Paaren von Künsten: Mimik und Plastik, Architektur und Poesie, Malerei und Musik. Das erste Paar ist führend im klassischen Altertum, in der Spätantike übernimmt die Architektur die Führung. Und »gerade die Raumkomposition der späteren Kaiserzeit, die Entstehung der Basilika und ihre Ausbildung als bevorzugter Bautypus für die christliche Kirche, sie fordern zur Ergänzung der zeitgemäßen Weltanschauung die Poesie, als deren Vertreter wir Virgil und Ovid ebenso wie die Verfasser der Heiligen Schriften und die Prediger des Christenglaubens anerkennen«. Die »Entdeckung« des Malerischen ist der Antike noch nicht gelungen, sie kommt erst mit dem späten Mittelalter, und zugleich »die Musik als Komplementärkunst«. Verfasser meint, daß seine »Lehre vom organischen Zusammenhang im ganzen Reiche des menschlichen Kunstschaffens schließlich auf eine Kunstphilosophie« hinauskomme. »Aber sie kommt von der psychologischen Grundlage dieses Zusammenhanges selber.«

Referent hat dem umso weniger beizufügen, je mehr er hoffen darf, daß sein Bericht getreu und genügend vollständig ausgefallen sei. Zum großen Teil ist der Verfasser selbst zum Wort gekommen, auch dort, wo wörtlich nicht zitiert werden konnte, ist, soweit es die Kürze gestattete, eine der seinigen verwandte Darstellung gewählt worden, auch ist, wie erwähnt, eine längere Stelle in extenso gegeben. Dies war nötig, damit der Leser sich selbst ein Bild von der Abfassung des Buches machen könne. Auch wer schwere Kost verträgt, wird sich in den »Grundbegriffen« nur mit Mühe und Geduld zurechtfinden, und Referent kann sich nicht verhehlen, daß es nicht die behandelten Materien sind, welche die Schwierigkeiten bedingen. Überaus schwer ist es auch, bei der Breite der Darstellung den Zusammenhang zu erfassen und festzuhalten, und daran sind nicht zum geringen Teil die gehäuften und oft lästigen Beispiele und Abschweifungen schuld. Daß die fast poetische Abfassung, obwohl sie an einigen Stellen für sich genommen wirklich schön wird, keine ganz angenehme Beigabe eines wissenschaftlichen Werkes ist, wird der gerne zugeben, der etwa einem Beweis in Versen Geschmack abzugewinnen nicht in der Lage ist.

Schwerer als diese doch recht äußerlichen Mängel, die den wohlmeinenden Autor höchstens veranlassen könnten, den Inhalt seines Buches in klarere Kürze zusammenzudrängen, wiegt es wohl, wenn an der Berechtigung seines Programmes Zweifel erhoben werden können. Will der Verfasser die Grundbegriffe der Kunstwissenschaft feststellen, dann wird es sich doch zunächst darum handeln, ob die Begriffe, wie sie hier gebraucht werden, nicht bereits in einer anderen Wissenschaft bearbeitet sind oder doch in dieser günstigere Aussichten auf befriedigende Bearbei-

tung haben. Die Begriffsbestimmungen der Kunstarten Architektur, Plastik, Malerei gehören ja gewiß der Kompetenz des Kunsthistorikers an, wiewohl Referent gerade diese Einteilung des Kunstgebietes nicht für die fruchtbarste hält. Aber Rhythmus, Symmetrie, Proportionalität, Richtung, Grund und Muster u. s. w. sind doch Gegenstände, deren Untersuchung nach ihrer wichtigsten Seite durch die Psychologie nicht nur eher in Angriff zu nehmen wäre, sondern tatsächlich in Angriff genommen ist. Sehen die Grundbegriffe der Kunstwissenschaft so aus, dann ist diese eben insoweit unselbständig, als sie ihre Grundbegriffe von außen beziehen muß; oder es darf der Vertreter der Kunstwissenschaft die Mühe nicht scheuen, sich das Recht zu erwerben, auch in jenem Gebiet für heimatsberechtigt zu gelten, das zur Bearbeitung seiner Grundbegriffe besonders berufen ist. Wer an der Grenze zweier Reiche wohnt, muß eben beider Sprachen sprechen; und das wird dem Kunsttheoretiker wohl nicht lange mehr erspart bleiben. Referent legt darauf Gewicht, weil er in des Verfassers Absichten ein Zeichen der Zeit namhaft gemacht zu haben meint, das überdies einer auffallenden Analogie nicht entbehrt. Die Physiker unserer Tage haben ein starkes und gewiß löbliches Bedürfnis nach einer Untersuchung der Erkenntnisgrundlagen ihrer Wissenschaft, daneben aber zumeist einen ausgesprochenen Abscheu vor allem, was an Untersuchung eben der Erkenntnisgrundlagen vor oder neben ihnen von vorgebildeten Erkenntnistheoretikern geleistet ist. Sie machen ihre »Naturphilosophie« selbst und — »nun, sie ist auch danach«.

Auch die Kunstforscher unserer Tage haben ein immer wachsendes Verlangen, neben Künstlergeschichte und Entwickelungsgeschichte der Kunst Probleme zu lösen, die im Grunde genommen ästhetische und psychologische sind; aber von wissenschaftlicher Ästhetik und Psychologie, hauptsächlich von jener (wohl wegen ihres Namens) wollen sie nichts wissen. Soll es auch noch zu einer self-made-Ästhetik unter anderem Namen kommen?

Sieht man aber von diesem Teil des Schmarsowschen Buches ab, dann bleibt noch ein erkleckliches Stück Entwickelungsgeschichte der Kunst. Nun möchte Referent vor allem hier nicht auf historische Kontroversen eingehen; eines aber soll zur Methode doch gesagt sein. Die Instanzen, mit denen Schmarsow seine Darstellung der Entwickelung belegt, sind wenige Hauptbeispiele. Er mag, da er gewiß das Material in größtem Umfang kennt, zur Aufstellung von Entwickelungsvorgängen berechtigt sein, der Leser aber muß ihm, wenn er die Instanzen nicht namhaft macht, glauben, statt ihm zu folgen. Wir sind in den seltensten Fällen in der Lage, etwa über die ägyptische Kunst oder über die rotfigurige Vasenmalerei oder über das christliche Mittelalter in Bausch und Bogen urteilen zu können; und da sich die Erkenntnisse nur schrittweise gewinnen lassen, kann man sie auch nur schrittweise vermitteln.

Graz. Rudolf Ameseder.

Georg Kerschensteiner, Die Entwickelung der zeichnerischen Begabung. Neue Ergebnisse auf Grund neuer Untersuchungen. Mit 800 Figuren in Schwarzdruck und 47 Figuren in Farbendruck. München, Druck und Verlag von Carl Gerber, 1905. Lex. 8°. XV und 508 Seiten.

Fast gleichzeitig mit dem in dieser Zeitschrift bereits besprochenen Levinsteinschen Buch ist Kerschensteiners großes Werk erschienen. Es imponiert zunächst durch die Masse des darin verarbeiteten Stoffes: etwa 500000 Kinderzeichnungen sind gesammelt und davon ungefähr 300000 der Untersuchung zu Grunde gelegt worden. Diese Zeichnungen stammen aus den Volksschulen Münchens; zahlreiche und vortrefflich nachgebildete Proben werden uns vom Verfasser mitgeteilt. Alsdann

ist die Umsicht zu rühmen, mit der die schwierige Aufgabe des Ordnens gelöst wird. Schließlich sind auch einige neue Ergebnisse gewonnen worden, deren Bedeutung wir gern anerkennen.

Folgende Aufgaben wurden den Kindern gestellt: Sie mußten lebende Wesen und Gegenstände teils aus der Vorstellung heraus, teils nach der Natur zeichnen, ferner mußten sie ein Schneeballgefecht graphisch schildern, um ihre Fähigkeit in der Darstellung eines Gesamtraumes zu bekunden, und endlich hatten sie einen vorgezeichneten Teller oder Buchdeckel nach Belieben zu verzieren. Alles dies natürlich in unbeeinflußter Selbständigkeit. Was dabei herauskam, erfahren wir aus zahlenmäßigen Aufstellungen; überdies belehren uns die Beispiele, die wir selber vor Augen haben. Den Tafeln ist jedesmal eine kurze Erläuterung beigegeben, etwa so: Gezeichnet von einem Mädchen, I. Klasse, 7 Jahre alt, Fortgangsnote II, zeichnet zu Hause (unter künstlerischer Anleitung), hat Bilderbücher, Beruf des Vaters Kaufmann. Der Wert der letzten Angabe erhellt aus dem Ergebnis, daß die besten Leistungen von Kindern stammen, die in einfachen, oft ärmlichen Verhältnissen leben. Zu einem der anderen Punkte bemerkt Kerschensteiner: »Wenn wir die 141 Tafeln dieses Buches durchmustern, so finden wir fast ausnahmslos gute Darstellungen Hand in Hand gehen mit guter geistiger Begabung, zum mindesten mit guter allgemeiner Fortgangsnote.« Ob das Kind Bilderbücher hat oder nicht, scheint mir wenig bedeutsam; es kann ja auch ohne Besitz von Bilderbüchern tausendfach von Illustrationen, Photographien, Plakaten, Gemälden beeinflußt worden sein. Dagegen wird der Psycholog einige nähere Mitteilungen über die sonstigen Fähigkeiten der einzelnen Kinder vermissen — die »Fortgangsnote« bildet gewiß keinen Ersatz dafür. Es liegt im Wesen solcher Massenuntersuchungen, daß gerade die lehrreichsten Beziehungen nicht erschlossen werden können, oder doch nur mit einem ungeheuren Arbeitsaufwand. Aber Verfahren und Ergebnisse der psychologischen »Intelligenzprüfungen« hätten wohl mehr berücksichtigt werden können, und den Raum dafür würde der Verfasser gewonnen haben, wenn er auf die zahlreichen Wiederholungen verzichtet hätte, die das Buch mehr als nötig anschwellen lassen.

Der Zusammenhang zwischen Verstandesreife und graphischer Ausdrucksfähigkeit, namentlich auch erwiesen durch die verworrenen Darstellungen Schwachbegabter, ist leicht zu begreifen für die unterste Stufe. Denn auf ihr besteht das Zeichnen in einer Niederschrift gewußter Merkmale und entspricht daher ziemlich genau dem Wissen des Kindes. Bei Kindern von sechs bis zehn Jahren, so sagt Kerschensteiner, herrscht das Schema durchaus vor, nachher nimmt es bei den Knaben rasch, bei den Mädchen sehr langsam ab. Jedermann kennt diese linearen Schreibversuche, die sich um die Erscheinung des Gegenstandes wenig kümmern; so ernst sie gemeint sind, so lächerlich und parodistisch wirken sie; besonders die Menschengestalten ohne geschlossene Rumpfdarstellung erinnern oft mehr an Rädertierchen oder andere phantastische Naturformen. Trotzdem macht sich bereits hier, sicher auf der nächsthöheren Stufe eine individuelle Auffassung geltend: so fällt beispielsweise gleich in die Augen, daß der Urheber der vierten Figur auf Tafel 39 derselbe Knabe sein muß, der Nr. 16 auf Tafel 8 gezeichnet hat. Eben deshalb würde man gern noch mehr von den Individuen erfahren, etwa wo ihre Interessen liegen, wie das Gedächtnis ist, ob sie kurzsichtig sind und dergleichen mehr. Was nun die Einteilung dieser primitiven Zeichnungen betrifft, so läßt sie sich natürlich auch anders denken. Kerschensteiner gruppiert zum Teil nach dem Gesichtspunkt, ob der Rumpf des gezeichneten Menschen eine geradlinige Figur oder eine kreisähnliche Linie oder beliebig krummlinig ist; vielleicht wird hierdurch

etwas Nebensächliches zum bestimmenden Einteilungsgrund erhoben. Im allgemeinen aber trifft die Anordnung wohl die wesentlichen Punkte, und ebenso gelungen ist im großen Ganzen die Grenzlegung zwischen dem Schematischen und Erscheinungs- oder Formgemäßen. (Bedenken habe ich z. B. gegenüber Taf. 16, Nr. 31.)

Auf die Darstellung des Tiers und der Pflanze brauchen wir nicht einzugehen. Der Verfasser hat in jenem Abschnitt die Erfahrungsmöglichkeiten des Kindes weniger genau untersucht als in diesem, und doch kommt viel darauf an, wie oft und mit welchem Gefühlsanteil das einzelne Kind bestimmte Tiere beobachtet haben mag; gegenüber den Menschen sind Erfahrungsumfang und -stärke ja durchschnittlich die gleichen. Den Bemerkungen über die Kunst der Naturvölker und über Kunstrichtungen der Gegenwart vermag ich nicht immer beizustimmen, so sehr es mich freut, sie überhaupt in einem Werk zu finden, das hauptsächlich pädagogischen Zwecken dient.

Bei der Darstellung eines Stuhls und eines Straßenbahnwagens sind wiederum drei Hauptstufen der zeichnerischen Entwickelung zu beobachten: das Schema, die Flächendarstellung oder der Aufriß, und die perspektivische Raumdarstellung. Die Aufgabe, ein Schneeballgefecht zu verdeutlichen, wird in allen Graden der Vollkommenheit behandelt. Besonders lehrreich (übrigens auch sonst in primitiver Malerei vorhanden) ist das Verfahren, gleichsam durch ein Aneinanderreihen der Figuren zu erzählen, und ferner die »landkartenartige Darstellung mit Umklappung der senkrecht stehenden Gegenstände«. Ob aber der Vorwurf recht glücklich gewählt war? Er fordert nicht gebieterisch genug die Verwendung der Tiefendimension und trägt nicht so viel zur Aufklärung bei wie zu wünschen wäre. Wenn der Leser das Buch zur Hand nehmen und die erste Zeichnung auf Tafel 94 ansehen möchte, so würde er sofort bemerken, daß diese Figur als Bild einer der zwei kämpfenden Parteien aufgefaßt werden kann: die Knaben stehen alle nebeneinander und werfen nach dem unsichtbaren Feind. Er würde vielleicht einige der Überschneidungen in Nr. 5 auf Tafel 95 als gewollte Perspektive ansprechen, würde bezweifeln, daß Nr. 3 auf Tafel 98 »ohne deutlich erkennbaren Versuch der Raumdarstellung« entworfen worden ist — kurz, unser Freund hätte vielerlei Fragen an den Verfasser zu richten. Ich jedoch kann ihm nicht auf so lange Zeit das Wort verstatten, sondern muß weiter gehen.

An der Verzierungskunst der Kinder haben den größten Anteil »die Nachahmung des traditionellen Ornaments und das angeborene Gefühl für Rhythmus und Symmetrie«. Bei Mädchen ist der Sinn für geordnete Gliederung stärker (und auch früher entwickelt) als bei Knaben, bei beiden tritt der geometrische Stil weit hinter dem Stil der Pflanzenranken und Arabesken zurück. Während das ornamentale Gefühl sich im Mädchen schnell und reich entfaltet, ist die malerische Begabung sonst — wir hörten schon davon — fast ein Vorrecht des männlichen Geschlechts. Kerschensteiner erwähnt ausdrücklich, »daß weder zu den räumlichen Darstellungen der Trambahn noch der Kirche eins der etwa 4200 Mädchen, die an den systematischen Versuchen teilnahmen, ein bemerkenswertes Beispiel liefern konnte«. Ausnahmsweise kommen freilich auch beachtenswerte Leistungen von Mädchen vor (vgl. Tafel 118). Der Unterschied der Begabungen ist überhaupt erstaunlich. »Unter den 58000 Kindern waren etwa 40, welche die Darstellung des menschlichen Körpers nahezu vollständig beherrschten, dagegen nur 6, denen selbst das charakteristische Porträt keine Schwierigkeiten mehr machte.« Und zwei dreizehnjährige Knaben treten uns entgegen, denen die Technik des Zeichnens so geläufig ist, als wäre in ihnen eine Rückerinnerung im Sinne Platos lebendig; die Raumdarstellung gelingt

ihnen mit der gleichen natürlichen Sicherheit wie dem geborenen Musiker die Harmonisierung einer Melodie. Überhaupt aber tritt mit dem vollendeten elften Lebensjahr ein plötzlicher und auffälliger Fortschritt der Knabenkunst hervor: es stellen sich jetzt ein Licht- und Schattenverteilung, Überschneidungen, Flächen- und Linienverkürzungen u. s. f. »Auch bei den Mädchen zeigt sich ein ähnlicher Sprung nach dem vollendeten elften Lebensjahr, wenn auch nicht entfernt so groß wie bei den Knaben; während in den vorausgegangenen fünf Lebensjahren noch 95—100% aller Mädchen nur die Flächenform oder selbst die nicht erfassen, tritt nunmehr mit einem deutlichen Sprung eine Abminderung dieser Prozentsätze um 10—20% ein.« Der Grund ist nicht ersichtlich.

Von den Schlußfolgerungen, die der Verfasser zieht, erwähne ich die Forderung: das Zeichnen aus der Vorstellung heraus solle an die Spitze aller Zeichenübungen gestellt und das Zeichnen nach der Natur erst später daneben eingeführt werden. Zu diesem, von den heute beliebten Ansichten abweichenden Verlangen ist Kerschensteiner insofern berechtigt, als bei Kindern unter fünfzehn Jahren die Zahl derjenigen, die bildliche Raumdarstellungen eines Gegenstandes aus der Vorstellung heraus liefern, um ein Bedeutendes die Zahl jener Kinder überragt, denen solche Darstellungen nach einem Modell gelingen. Die hierbei mitwirkende Voraussetzung ist allerdings die, daß der Unterricht der unbeeinflußten Entwickelung zu folgen habe. Daneben treten andere Bedingungen in Wirksamkeit. Uns interessieren am meisten die künstlerischen. Ganz im Sinne der Kunstwissenschaft fordert Kerschensteiner vom Zeichenunterricht, »so früh wie möglich bei der größten Sparsamkeit der Mittel den höchst charakteristischen Ausdruck zu erzielen«. Er wünscht ferner, »daß wir endlich aufhören, Zeichnen an sich zu betreiben. Es gibt nur ein Zeichnen für einen bestimmten Zweck, für einen bestimmten Raum, für ein bestimmtes Material, für eine bestimmte Herstellungstechnik«. Ist dieser Grundsatz durchgedrungen, dann »wird auch das Ornament wieder das werden, was es in wirklichen Blütezeiten der Kunst war, ein wesentliches Ausdrucksmittel für Formdarstellung, ein notwendiger Teil des Gegenstandes«.

Mit lebhafter Freude habe ich gelesen, was Kerschensteiner über das so oft gedankenlos gebrauchte Schlagwort von der harmonischen Ausbildung sagt, und welche Vorbehalte er zur ästhetischen Erziehung überhaupt macht. Ich will daher nicht schließen, ohne meinem Dank für das reiche Werk Ausdruck zu geben, einem Dank, der durch die angedeuteten Meinungsverschiedenheiten nicht geschmälert wird.

Berlin. Max Dessoir.

Paul Moos, Richard Wagner als Ästhetiker. Versuch einer kritischen Darstellung. Berlin, Schuster und Löffler, 1905. gr. 8°. 476 S.

Als der Verfasser seine »Moderne Musikästhetik in Deutschland seit Kant« herausgab, begründete er das Fehlen R. Wagners[1]) darin mit dem Hinweis, daß er Wagner in einem besonderen Buche behandeln werde, das der überragenden und vielseitigen Bedeutung Wagners entsprechen solle, die sich nicht in einem, der engeren Musikästhetik gewidmeten, Werke abhandeln lasse. Dieses damals angekündigte Buch ist das vorliegende.

Wagners Ästhetik erfährt hier keine systematische, sondern eine entwickelungsgeschichtliche Behandlung, da der Stoff als ein Ganzes keine andere zuließ. Das hat gewiß den Vorteil, daß man zugleich ein Bild von der inneren Entwickelung

[1]) Eine andere Lücke enthält jenes Buch aber doch: Liszts ästhetische Schriften finden keine Erwähnung.

Wagners gewinnt. Aber am Schluß hätte der Verfasser einen zusammenfassenden Rückblick geben sollen, der einerseits gezeigt hätte, was Wagner als die Summe seiner Lebensarbeit auf diesem Gebiete ansah, anderseits, was der Verfasser von Wagners Ideen für dauernd gültig hält, denn auf eine kritische Sichtung legt er den Hauptwert seiner Arbeit. Wie mancher andere ist auch Moos von der Idee befangen, daß »nach fanatischer Verkennung auf der einen und kritiklos-blinder Verhimmelung auf der anderen Seite« jetzt »die Zeit der historischen Gerechtigkeit für die Würdigung Wagners gekommen sei«. Im Grunde steckt aber in dem Eifer, mit dem man jetzt um der Gerechtigkeit willen die »Schwächen« bei Wagner sucht, ein ganz klein wenig Kälte und Abneigung gegen ihn, so etwas wie Scheu vor einer Größe, der man nicht beikommen kann. Wenn man erst seine Fehler aufgedeckt haben wird, die er ja wie »jeder andere« haben muß, dann wird er doch verständlicher, wird er uns ähnlicher.

Aber so allgemein behauptet ist es nicht einmal richtig, daß Wagner bis jetzt nur fanatische Verkennung oder kritiklose Verhimmelung gefunden habe, denn Werke wie *Histoire du drame musical* von Schuré, R. Wagner von Lichtenberger und die Werke von Chamberlain, R. Louis' Darstellung der Weltanschauung Wagners sind durchaus keine kritiklosen, sondern reif durchdachte, auf tiefem Verständnisse ruhende Arbeiten. Und an der Ehrlichkeit dieser Männer zu zweifeln haben wir nicht den geringsten Grund, wir dürfen auch nicht annehmen, daß sie irgend welche Zweifel oder Ausstellungen verbergen, die sie innerlich beunruhigen. Ich für mein Teil gestehe, daß jene erwähnten Werke mit stärkerer Überzeugungskraft auf mich wirken und tieferes Verständnis für Wagners Lehre dartun als die objektiver sein wollende Darstellung von Moos. »Es ist viel leichter, in dem Werke eines großen Genius die Fehler und Irrtümer nachzuweisen, als von dem Werte desselben eine deutliche und vollständige Entwickelung zu geben«, sagt Schopenhauer am Beginn seiner »Kritik der Kantischen Philosophie«. Aber es scheint, daß es gar nicht so leicht ist, Irrtümer wirklich nachzuweisen, denn wenn man den Autor nicht verstand, ist es leicht ihm Irrtümer zuzuschieben. Ich fürchte, daß Moos Wagner (wie Schopenhauer, die beide unzertrennlich sind) oft nicht verstanden hat. Ich will das an zwei auffallenden Beispielen darlegen.

Moos bekämpft Schopenhauers Lehre, daß die Musik nicht, wie die anderen Künste, Abbild der Ideen sei, sondern unmittelbares Abbild des Willens (»Moderne Musikästhetik«, S. 43 ff.). Er stellt dies jedoch so dar, als wenn Schopenhauer sage, daß die Musik die Ideen übergehe, und also zwischen diesen und dem Willen stehe, was freilich sehr unklar wäre. Wenn man aber aufmerksam die von Moos zitierten Stellen bei Schopenhauer nachliest, findet man, daß er nicht von einem Übergehen der Ideen durch die Musik spricht, sondern vielmehr von einem Parallelismus zwischen Idee und Musik: nämlich (Welt als Wille und Vorstellung I, S. 340 der Reklamausgabe): »Da es ... derselbe Wille ist, der sich sowohl[1]) in den Ideen, als in der Musik, nur in jedem von beiden auf ganz verschiedene Weise, objektiviert; so muß, zwar durchaus keine unmittelbare Ähnlichkeit, aber doch ein Parallelismus, eine Analogie sein zwischen der Musik und zwischen den Ideen, deren Erscheinung in der Vielheit und Unvollkommenheit die sichtbare Welt ist.« Der Ausdruck »übergehen« kommt nur einmal vor (S. 340 oben): »Da sie (die Musik) die Ideen übergeht«, es ist jedoch aus dem Gedankengange klar, daß Schopenhauer hier die Ideen meint, nur insofern diese Welt ihre Erscheinung ist (s. obiges Zitat und S. 339 unten). Weiter findet Moos Schopenhauers

[1]) Die Unterstreichung rührt vom Referenten her.

Darlegung des Verhältnisses der Idee zum Willen nicht widerspruchslos. Aber auf S. 240 definiert Schopenhauer mit aller wünschenswerten Genauigkeit und Ausführlichkeit dieses Verhältnis, und folgender Satz genügt, um es zweifellos klarzustellen: »Daher auch ist sie (die Idee) allein die möglichst adäquate Objektivität des Willens oder Dinges an sich, ja selbst das ganze Ding an sich, nur unter der Form der Vorstellung«, aber die Idee ist »noch nicht in die untergeordneten Formen der Erscheinung (deren allgemeiner Ausdruck der Satz vom Grunde ist) eingegangen«. Darum ist es kein Widerspruch zu sagen, die Idee sei »das Wesentliche der Erscheinung«, stehe »zwischen den Erscheinungen und dem Ding an sich«, und sei doch die »Urform aller Einzeldinge« (Moderne Musikästhetik S. 43). Die Musik steht nicht über, sondern neben den Ideen als unmittelbares Abbild des Dinges an sich.

Wenn Moos diesen Grundgedanken Schopenhauers, auf dem seine ganze Auffassung der Musik aufgebaut ist, ablehnt, so muß er natürlich auch Wagners ebenso tiefsinnige Ergänzungen desselben ablehnen und damit fast Wagners Ästhetik überhaupt, die nicht ohne diese Grundlage gedacht werden kann. Wenn Wagner auch erst verhältnismäßig spät diesen Gedanken annahm, so beherrscht er doch weiterhin ganz und gar sein Denken auf dem Höhepunkt seines Lebens bis zu seinem Tode.

Das andere Beispiel eines Mißverständnisses ist weniger tiefgreifend, aber nicht weniger charakteristisch. In »Oper und Drama« sagt Wagner, ausgehend von dem Vergleich, daß die Dichtkunst das männliche, die Musik das weibliche Element sei, folgendes (III. Bd., S. 315 der 2. Auflage der »Gesammelten Schriften«): »Das Entscheidendste, was der Meister (Beethoven) in seinem Hauptwerke (der neunten Sinfonie) uns endlich aber kundtut, ist die von ihm als Musiker gefühlte Notwendigkeit, sich in die Arme des Dichters zu werfen, um den Akt der Zeugung der wahren, unfehlbar wirklichen und erlösenden Melodie zu vollbringen. Um Mensch zu werden, mußte Beethoven ein ganzer, d. h. gemeinsamer, den geschlechtlichen Bedingungen des Männlichen und Weiblichen unterworfener Mensch werden.« Wem Wagners ganze Darstellung des Verhältnisses der zeugenden Dichtkunst zur gebärenden Musik vertraut ist, kann keinen Augenblick zweifeln, was Wagner mit diesem Satz meint, um so mehr als der Nachdruck auf die Worte »als Musiker« gelegt wird. Ebensowenig wie die Dichtkunst ein Mann ist, ebensowenig denkt Wagner hier an Beethoven als Mann. Nun staune man, wie Moos jenen Satz versteht (R. Wagner als Ästhetiker S. 230): »Um sie (die Freude-Melodie: so schreibt Wagner, Moos aber immer Freuden-Melodie) nun aber doch dem von ihm durchgängig angewandten sexuellen Bilde gefügig zu machen, bedenkt Wagner ihren Komponisten mit einer Art musikalischer Nymphomanie oder Mannstollheit.«

Wem ein so starkes Mißverständnis entschlüpft, wer sich nicht scheut anzunehmen, daß Wagner von dem ihm fast göttlich erscheinenden Meister aller Meister eine solche Lästerung ausgesagt hätte, der verliert unser Vertrauen für seine übrige Darstellung.

Es ist nicht möglich hier das ganze Buch durchzugehen, sondern es kann nur der Gesamteindruck gekennzeichnet werden. Obgleich Moos im allgemeinen die schuldige Achtung vor Wagner bewahrt und im Ausdruck des Tadels meistens ruhig und zurückhaltend bleibt, oft sogar Worte der Bewunderung für Wagners Größe findet, hinterläßt er doch den Eindruck, daß Wagners Schriften von solchen Einseitigkeiten, Übertreibungen, falschen Urteilen, ungeheuerlichen Behauptungen wimmeln, daß wenige Leser sich angeregt fühlen werden, sie zu studieren, die

meisten im Gegenteil finden werden, daß es sich der Mühe nicht lohnt. Es scheint Moos eben, trotz seiner Versicherung, mehr darauf angekommen zu sein, die »Irrtümer« aufzudecken, als eine Vorstellung vom Werte dieser Schriften zu geben.

Auch die Methode und der Stil können nicht befriedigen. Der Verfasser nimmt jede einzelne Schrift Wagners durch, erzählt ihren Inhalt in abgekürzter Form und knüpft daran kritische Bemerkungen. Längere Zitate aus den Schriften sind eingestreut. An sich wäre dies Verfahren nicht zu tadeln. Aber er bemüht sich nicht darum, Wagners Gedankengang auch im Aufbau des Originals wiederzugeben, sondern bringt ihn in einer anderen Anordnung, sprunghaft, weil es ihm um eine »Neugruppierung und kritische Sichtung des umfassenden Materials« zu tun war. Wieviel nützlicher und richtiger wäre es gewesen, wenn er von jeder Schrift, wenigstens den größeren, ein Schema mit der Übersicht des Inhaltes geben würde und dann diesen Inhalt genau im Aufbau des Originals vor uns erstehen ließe. Aber das Schlimmste ist, daß seine Darstellung der Gedanken Wagners so trocken und dürr ist, daß ich bezweifle, ob ein Leser, dem Wagners glühende, begeisterte Schreibweise unbekannt ist, durch diese langweilige Aufzählung überhaupt Interesse für Wagners Gedanken gewinnen wird. Gewiß kann in einem derartigen Werke nicht die dichterische Kraft der Wagnerschen Prosa wiederholt werden, aber wie anregend und fesselnd trotzdem eine Übersetzung derselben in kühleren Stil sein kann, hat Lichtenberg auf meisterhafte Weise bewiesen.

Ein anderer schwerwiegender Fehler scheint mir zu sein, daß Moos den Ästhetiker, besser den Theoretiker Wagner für sich betrachtet; denn der Ästhetiker Wagner ist nicht von seinen Kunstwerken zu trennen: nicht in seinen theoretischen Schriften allein steckt Wagners Ästhetik, sondern diese finden ihre notwendige Ergänzung in seinen Dramen.

Es wird eben stets ein schiefes Bild geben, wenn man Wagner allein von einer Seite betrachtet. Die Vielseitigkeit dieser Persönlichkeit reizt immer wieder dazu, aber ihre einzigartige Geschlossenheit und Einheit wird einer einseitigen Betrachtung immer wieder spotten. Wagner ist eben nicht dies und jenes, Dichter, Musiker, Philosoph, sondern er ist — man kann es nicht besser sagen, als Wieland von Goethe sagte: »Der größte unter den menschlichen Menschen«. Was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, hat er in seinem Innern genossen, sein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitert. Wagner ist wie Leonardo da Vinci, wie Goethe, ein ganzer Mensch.

Berlin. J. Vianna da Motta.

XIX.

Über künstlerische Wahrheit.

Von

Edith Landmann-Kalischer.

1. Einführung.

Die deutsche Ästhetik ist auf den Gedanken, daß das Schöne und die Kunst eine Art von Erkenntnis gebe, immer wieder zurückgekommen. Zunächst war es die Naturwahrheit, welche man im Anschluß an die von den Franzosen im 17. Jahrhundert wieder aufgenommene Nachahmungstheorie von der Kunst forderte. Sie wurde von den Deutschen im Anfange des 18. Jahrhunderts im Sinne eines platten Naturalismus verstanden, an welchem der große Schöpfer jener Lehre so unschuldig war wie Gott an dem Übel in der Welt. Nach dem Vorgange der Franzosen verwarf man als unwahr den Reim und die Oper, da die Menschen gewöhnlich weder in Versen zu sprechen noch zu singen pflegen, und das Wunderbare in der Poesie erschien zur Zeit dieses Wahrheitsfanatismus so wunderbar, daß ein Bodmer seiner Verteidigung eine Schrift eigens widmen mußte.

Neben der Wahrheit im Sinne von Natürlichkeit der Darstellung verlangte man von der Kunst und Poesie auch abstrakte Wahrheiten. Die Poesie gehörte zu den schönen Wissenschaften. Sie war eine *ars popularis,* bestimmt, Wahrheiten abstrakt-theoretischer oder moralischer Art denjenigen Geistern zugänglich zu machen, welche eines höheren, edleren, von den Sinnen abgezogeneren Ergötzens nicht fähig sind, deren Verstand zu beschränkt ist, um das Mannigfaltige denkend zur Einheit zu verknüpfen. »An höhern Glanz sich zu gewöhnen, übt sich am Reize der Verstand.« Da die Handlungen der Menschen auf Vorstellungen sich gründen, so ist Wahrheit den Menschen höchst wichtig; alles, was die Künste vorstellen, muß daher auf Wahrheit gegründet sein. Welt- und Menschenkenntnis sollen die Künste vertiefen, eine freiere, gehobenere Auffassung und Betrachtung der Wirklichkeit sollen sie lehren.

Selbst Baumgarten, der den großen Schritt tat, die künstlerische Anschauung als eine Erkenntnis *sui generis* anzuerkennen, orientierte

sie, zum mindesten ihrem Werte nach, doch so ausschließlich an der begrifflichen Erkenntnis, daß er sie wiederum völlig in Abhängigkeit von dieser brachte und über den oben skizzierten Standpunkt nicht weit hinauskam. Auch Goethe gibt der Kunst einen wesentlich intellektuellen Charakter, wenn er schön die Dinge nennt, welche der Anschauung ihre (der Dinge!) Gesetze offenbaren, wenn er es zur Aufgabe des Künstlers macht, durch Stilisierung und Idealisierung den Sinn der Natur und ihre höchste Wahrheit zum Ausdruck zu bringen.

Mit der kritischen Philosophie, welche die objektive Natur des Schönen leugnete und hervorhob, daß das Schöne ohne Begriff gefalle, war auch die Vermittlung einer wie immer gearteten Erkenntnis durch die Kunst ausgeschlossen. Ein ästhetisches Urteil über die Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes gründet sich nach Kant auf keinen vorhandenen Begriff desselben und verschafft auch keinen. Aber gleich nach Kant, in der romantischen und spekulativen Ästhetik, lebte der alte Gedanke von der Vermittlung einer Wahrheit durch die Kunst mit aller Energie wieder auf. Gerade in diesem Punkte knüpft die Hegelsche Ästhetik wieder an Baumgarten an. Sieht doch die ganze romantische und spekulative Ästhetik in dem Schönen das Absolute in anschaulicher Form, die Idee in begrenzter Erscheinung. Die Kunst soll die Bedeutung der Wirklichkeit zeigen, sie soll einen Begriff veranschaulichen, sie ist wiederum eine Vorbereitungsstufe zur wahren Erkenntnis (Hegel), und die Ästhetik bildet den Eingang zur Philosophie, weil nur in ihr erklärt werden kann, was philosophischer Geist ist (Schelling). Betont die romantische Ästhetik noch die Eigentümlichkeit der »intellektuellen Anschauung« und des »reinen Erkennens«, die Eigenart der Form also, in welcher durch die Kunst Erkenntnisse vermittelt werden, so kehren doch die Hegelianer wieder völlig zu der Auffassung der Kunst als einer *biblia pauperum* zurück. Nur daß statt der platten Weltweisheit, welche die Kunst nach der Auffassung des 18. Jahrhunderts lehrte, es nun die großen metaphysischen Wahrheiten der Hegelschen Philosophie waren, welche durch die Kunst den Armen im Geiste vermittelt werden sollten.

Den positiven und höchst fruchtbaren Kern der Baumgartenschen Lehre hat erst Fiedler entwickelt. Fiedler wurde nicht müde zu wiederholen, daß der künstlerische Trieb ein Erkenntnistrieb, die künstlerische Tätigkeit eine Operation des Erkennens, das künstlerische Resultat ein Erkenntnisresultat sei. Aber, klarer als Baumgarten, sah er in der anschaulichen Erkenntnis des Künstlers eine Erkenntnis *sui generis*, eine selbständige und höchst bedeutsame Erkenntnis, die mit der begrifflichen in keinerlei Zusammenhange steht, deren Organ einzig die Anschauung, deren Eroberung einzig die Tat der Künstler ist.

Im Gegensatze zu diesem nie ganz abgebrochenen Gedankengange ist die moderne Ästhetik wohl durchgehends auf Kant zurückgegangen. Sie sieht in der Kunst die Trägerin der Schönheit, und in der Schönheit einen Wert; ihr Begriff vom Werte aber ist jeglichem Begriffe des Erkennens disparat oder entgegengesetzt.

Dennoch ist auch in der modernen Ästhetik von Wahrheit die Rede. Es geht in den ästhetischen Eindruck ein Gefühl der Wahrheit ein, das Erklärung fordert. Wir fühlen einzelne Kunstwerke als wahr, andere als verlogen; wir fühlen uns durch die Wahrheit, die ein Kunstwerk gibt, beglückt; die größten Künstler sind zugleich die wahrsten, und ein Kunstwerk, das wir verlogen finden, ist gerichtet.

Worauf gründet sich dies Gefühl der Wahrheit? Welcher Art ist die Erkenntnis, die ein Kunstwerk vermittelt?

Von den angedeuteten Wahrheitsbegriffen der früheren Ästhetik ist zunächst der naturalistische Begriff deshalb unhaltbar, weil er auf der Verwechslung von Mittel und Zweck, Form und Inhalt beruht. Ein Kunstwerk als Ganzes kann nicht wahr oder falsch sein. Wahr oder falsch sind nur Urteile. Wahr ist ein Urteil, welches mit anderen Urteilen übereinstimmt. Womit aber soll ein Kunstwerk übereinstimmen? Es hat seinen ganzen Sinn darin, schön zu sein; in seiner Auffassung verhalten wir uns nicht erkennend, sondern fühlend. Es kann so wenig wahr oder falsch sein wie ein Mensch oder eine Blume. Wenn dennoch von der Wahrheit eines Verses, eines Liedes, einer Figur oder eines Gebäudes gesprochen wird, so kann dies nur unter der Voraussetzung geschehen, daß ein Was und ein Wie unterschieden, daß nicht von der Wahrheit des ganzen Kunstwerks, sondern nur von einer Wahrheit *in ihm* gesprochen wird. Nur in seinem Inhalte, seinem Ergebnisse, in dem Resultate des Vorganges, durch welchen wir es in uns aufnehmen, nur in dem, was es sagt, erzählt, zeigt oder ausdrückt, kann seine Wahrheit liegen. Die Opernarie mag ihrer Form nach unwahr sein, so gut wie der Monolog im Drama, der Reim im Gedichte, und jede Kunstform überhaupt. Das Gefühl aber, das durch sie ausgedrückt wird, das Ergebnis des durch sie angeregten Kontemplationsprozesses ist wahr oder falsch.

Aber auch von den übrigen Wahrheitsbegriffen der früheren Ästhetik kann keiner, mit Ausnahme des Baumgarten-Fiedlerschen Begriffes, für uns in Betracht kommen. Denn alle übrigen machten, zum Teil ausdrücklich, zum Teil stillschweigend, die Voraussetzung, daß die künstlerische Wahrheit auch auf anderem Wege als dem des Kunstwerks erreichbar sei. Für jene Ästhetiker war die Wahrheit, welche das Kunstwerk enthält, ein Mittel, um das Kunstwerk selbst mit anderen Lebensgebieten in Beziehung zu setzen, um seine Existenz

und seinen Wert durch sie zu begründen und zu rechtfertigen. Nun ist aber das Gefühl der Wahrheit so eng und innerlichst mit dem ästhetischen Gefühl verknüpft, daß wir, zunächst schon aus rein methodischen Gründen, von der Annahme ausgehen müssen, daß es eine spezifisch ästhetische Wahrheit gebe, eine, die lediglich durch die Kunst und auf keinem anderen Wege vermittelt, entdeckt, erkannt werden könne. Jede andere Wahrheit, welche ein Kunstwerk etwa außerdem vermittelte, könnte nur die intellektuelle Freude hervorrufen, die eben jede Wahrheit erregt, und also für das Kunstwerk nur die Bedeutung einer außerästhetischen Nebenwirkung haben. Ist aber das Gefühl von der Wahrheit eines Kunstwerks ein ästhetisches Gefühl, so muß diese Wahrheit auch einen spezifisch ästhetischen Inhalt haben, und der Inhalt dieser spezifisch ästhetischen Wahrheit ist es, den wir suchen.

Welcher Art nun kann dieser Inhalt sein? Wenn er, unserer Voraussetzung gemäß, etwas Neues sein soll, etwas, das wir nirgend sonstwoher kennen und das nur durch die Kunst entdeckt wird, wonach können wir dann seine Wahrheit oder Falschheit beurteilen, womit kann er übereinstimmen?

2. Objektive und subjektive Wirklichkeit.

Ein anderes ist die Wirklichkeit, ein anderes das Bewußtsein der Wirklichkeit. Selbst die Vertreter der immanenten Philosophie, welche die Untrennbarkeit von Subjekt und Objekt lehren, unterscheiden doch die objektive Wirklichkeit von der psychischen Welt entweder als den gemeinschaftlichen Teil des Bewußtseins oder als das in sich übereinstimmende System alles Wahrnehmbaren und Denkbaren, dessen Gesetzlichkeit das Kriterium bildet zur Unterscheidung des Wirklich-Seienden von Halluzinationen. Ob man die ursprüngliche Einerleiheit und Ungeschiedenheit von Subjekt und Objekt voraussetzt, ob man alle gegebenen Elemente als ursprünglich subjektiv oder als ursprünglich objektiv annimmt — für jeden dieser Standpunkte besteht doch die Notwendigkeit, auf irgend eine Art den Gegensatz sich entwickelnd zu denken. Immer bleibt die psychische Welt nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch von der objektiven Wirklichkeit unterschieden. Da dieser Gegensatz den folgenden Ausführungen zu Grunde liegt, so müssen wir ihn kurz, vom naiven sowohl als vom erkenntnistheoretischen Standpunkte aus, beleuchten.

Für das naive Bewußtsein, das von diesem Gegensatz durchweg erfüllt ist, erscheint als die allgemeinste Tatsache, durch welche der

Unterschied zwischen der psychischen und der objektiven Wirklichkeit bedingt ist, die individuelle Form, in welcher das Bewußtsein erscheint. Für die naive Auffassung ist die objektive Wirklichkeit ein Stetiges, von dem einzelnen Subjekt nacheinander und stückweise erst Aufzufassendes. Jedes individuelle Bewußtsein umfaßt nur einen Ausschnitt der objektiven Wirklichkeit; es ist gegliedert als Zentrum und Peripherie, und jedes neu aufzufassende Element der Wirklichkeit ist individuellen Täuschungen ausgesetzt. Dabei wird dieser Unterschied von der naiven Auffassung so gedeutet, daß die psychische Wirklichkeit als individuell und veränderlich der objektiven als der dauernden und in sich gegründeten untergeordnet, die objektive Wirklichkeit mit dem Seienden, die psychische mit dem Nichtseienden, dem »bloß« Gedachten identisch ist.

Ist also der naiven Auffassung die psychische Wirklichkeit nur ein Ausschnitt aus der objektiven, so ist umgekehrt für die erkenntnistheoretische Betrachtung diese nur ein Ausschnitt, nur ein Element jener. Erkenntnistheoretisch betrachtet ist die objektive Wirklichkeit ein Begriff, ein System von Urteilen, das Ergebnis eines unaufhörlichen Vorganges, durch welchen die psychische Wirklichkeit verarbeitet wird, ein Geschaffenes also und ein immer weiter zu Schaffendes. Die psychische Wirklichkeit ist hiernach der Rohstoff gleichsam zu dem Bau der objektiven Wirklichkeit. Manches aus ihr wird in die objektive Welt so wie es ist hinübergenommen, das meiste aber wird zu diesem Zwecke nach irgend einer Richtung hin umgewandelt oder in andere Verbindungen gebracht, manches schließlich wird als gänzlich unbrauchbar von der Verwendung zu jenem Bau ausgeschlossen. Ist innerhalb der Psyche jede Vorstellung von dem Gesamtinhalt des Bewußtseins assimiliert und also in ihrer Eigenart verändert, so wird sie, sobald sie als wahr erkannt und zum Bestandteil der wirklich seienden Welt erhoben werden soll, aus jenem Zusammenhange gelöst, isoliert, auf ihr Verhältnis zum Sinneseindruck und ihren sonstigen Ursprung streng geprüft und nach bestimmten Gesichtspunkten zum Begriffe verarbeitet. Werden so die Vorstellungen, wenn sie in die objektive Welt eintreten sollen, einer Umwandlung unterworfen, so wird dem Gefühl überhaupt kein Eingang in diese Welt gestattet, oder vielmehr, es wird, wo es sich hineingeschlichen hat, immer mehr aus ihr verdrängt. Im vorwissenschaftlichen Denken, und noch tief hinein in das wissenschaftliche, völlig mit der objektiven Wirklichkeit verquickt, wird das Gefühl doch nach und nach in seine eigene, die religiöse Welt, zurückgedrängt und auch in dieser schließlich nur insoweit geduldet, als sie von der objektiven Wirklichkeit ganz unabhängig gedacht und ihr kein Einfluß auf diese gewährt wird. So

entstehen zwischen der psychischen und der objektiven Wirklichkeit mannigfache Abweichungen, die später im einzelnen beleuchtet werden sollen. So viel ist klar, daß die psychische Welt sowohl in ihren Bestandteilen als auch in der Art ihrer Zusammenhänge anders, zum Teil direkt entgegengesetzt ist der objektiven Wirklichkeit.

Der Begriff der objektiven Wirklichkeit entstammt zunächst dem naiven und vorwiegend praktischen Bewußtsein. Es ist die äußere Welt, von der wir durch die Sinne Eindrücke empfangen, die im Guten und Bösen auf uns wirkt, und auf die wir, handelnd, wieder einzuwirken streben; die sich unseren Wünschen widersetzt, unseren Träumen stumm bleibt, unsere Erinnerungs- und Phantasievorstellungen nie und nirgends realisiert. Dieser naive Begriff ist aber durchaus nicht folgerichtig durchgebildet. Weder stehen seine Elemente in durchgängigem Zusammenhange untereinander, noch ist er von den Widersprüchen frei, die daraus entstehen, daß Elemente der psychischen Wirklichkeit in ihn hineinragen. Die konsequente Bearbeitung dieser naiven Vorstellung, der strenge Begriff der objektiven Wirklichkeit, ist Desiderat und Produkt nur der Wissenschaft und wird fortschreitend nur durch sie verwirklicht. Zwischen beiden Begriffen gibt es mannigfache Übergänge. Jede Wissenschaft geht von den Begriffen des vorwissenschaftlichen und praktischen Denkens aus; in jede ausgebildete Wissenschaft, ja, noch in jede zusammenhängende Weltanschauung ragen sie hinein. Besonders ist es ein Kennzeichen aller kindlichen Weltanschauungen, daß sie Elemente der psychischen Wirklichkeit, trotz offenkundiger Widersprüche, die sich bei ihrer logischen Bearbeitung ergeben, in die objektive Welt hineinbauen. Der Prozeß der Scheidung ist noch jung, und wir pflegen von solchen nichtwissenschaftlichen Weltgebäuden, so von religiösen Weltanschauungen oder von philosophischen Systemen, welche z. B. das Gute zum Endzwecke der Welt machen, zu sagen, daß sie dichterische Elemente enthalten. Wir sprechen im Sinne eines Gegensatzes von Dichtung und Wahrheit und pflegen auf das Konto der Dichtung alles zu schreiben, was der Seele zu sehr schmeichelt, was zu schön, zu beseligend, zu verlockend ist — um wirklich zu sein. Steht also die Dichtung im Gegensatz zur objektiven Wirklichkeit?

Es soll die Aufgabe der folgenden Ausführungen sein, im einzelnen zu zeigen, daß Kunst und Dichtung zur objektiven Wirklichkeit in demselben Verhältnis der Ähnlichkeit, Unähnlichkeit und Gegensätzlichkeit stehen, wie wir dies von der psychischen Welt bereits skizziert haben.

Es ist freilich eine naive und nicht ästhetische, sondern rein intellektuelle Freude, wenn wir in der Kunst Naturdinge wiedererkennen,

wenn wir erkennen, »daß dies das ist und dieser jener« — dennoch, darüber, daß im Kunstwerk etwas wiedererkannt wird, daß irgend eine Identität durch dasselbe gefühlt wird, kommen wir nicht hinweg. Und es bedarf vielleicht nur einer kleinen Korrektur, damit jene intellektualistische Auffassung des Aristoteles im modernen Sinne richtiggestellt werde. Nicht die Naturdinge — so können wir vielleicht sagen — erkennen wir in der künstlerischen Darstellung wieder, wohl aber unsere Vorstellung von den Naturdingen. Und nicht nur unsere Vorstellung von den Naturdingen, sondern unsere Vorstellungen, unsere Gefühle, unser inneres Leben überhaupt.

Die Kunst gibt nicht die objektive Wirklichkeit, sondern sie ist Spiegel und Darstellung der psychischen Welt, und sie ist insoweit wahr, als sie eine getreue Darstellung derselben ist, als es ihr gelingt, sie aus der Verschränkung mit der objektiven Wirklichkeit, welche gerade im naiven Bewußtsein häufig genug übergreift, zu lösen und rein herauszustellen. — Vielleicht ist unsere Zeit deshalb so kunst- und schönheitsbedürftig, weil die psychische Welt gegenüber der Wucht der äußeren Wirklichkeit so sehr verborgen ist. Nur durch innere Wahrnehmung ist das psychische Leben uns gegeben. Wie wir unser eigenes Antlitz niemals sehen, es sei denn im Spiegel, so sehen wir auch unser inneres Leben niemals uns gegenüber — es sei denn im Spiegel der Kunst. Nur die Kunst stellt es uns dar. Nur durch sie können wir es erkennen. Und die Wahrheit der künstlerischen Inhalte fühlen wir an ihrer Übereinstimmung mit der inneren Welt.

3. Die Elemente der subjektiven Wirklichkeit und ihre Spiegelung in der Kunst.

Um im einzelnen die Unterschiede kennen zu lernen, welche zwischen der psychischen und der objektiven Wirklichkeit bestehen, müssen wir die Bestandteile der letzteren aus ihrem realen Zusammenhange herauslösen und psychologisch betrachten.

Wir haben die allgemeinste Eigenschaft der psychischen Welt, ihre individuelle Form, bereits erwähnt. Durch diese Form waren dreierlei Eigentümlichkeiten der subjektiven Wirklichkeit bedingt, welche, psychologisch gesprochen, die »Enge des Bewußtseins« zum Ausdruck bringen:

1. die psychische Wirklichkeit enthält nur einen Ausschnitt der objektiven;

2. der jeweilige Gesamtinhalt der psychischen Wirklichkeit ist gegliedert als Zentrum und Peripherie;

3. jedes einzelne Element der psychischen Wirklichkeit, insbesondere jeder neue Eindruck, ist in seiner Existenz und seiner Beschaffenheit durch die jeweilige gesamte Konstellation des Bewußtseins bedingt.

Sehen wir zu, wie diese Eigentümlichkeiten in den verschiedenen Zonen der psychischen Welt, bei den verschiedenen Gruppen der psychischen Elemente zum Ausdruck kommen, und verfolgen wir ihre Widerspiegelung in der Kunst, so gewinnen wir eine Übersicht über die verschiedenen Formen der künstlerischen Wahrheit.

1. Sinneseindrücke, Gestalten und Wahrnehmungen.

Wenn wir die allgemeinen Unterscheidungen zunächst auf Empfindungen und Wahrnehmungen anwenden, so ist klar, daß die Wahrnehmung begrenzt ist, daß jedesmal nur ein Gegenstand beziehungsweise ein Komplex von Gegenständen in ihr Bereich fällt, und daß von diesem immer nur ein Moment im Mittelpunkt, das übrige im indirekten Sehen erscheint. Aus dem Kontinuum der Wirklichkeit wird durch die Wahrnehmung eine Auswahl getroffen und von dem Ausgewählten wiederum ein Element in den Vordergrund gerückt. Schließlich ist, wie jeder Bewußtseinsinhalt, so auch die Wahrnehmung gefärbt durch die vorhergehenden oder gleichzeitigen Sinneseindrücke, Vorstellungen oder Gefühle, eine Bedingtheit, die, von der objektiven Wirklichkeit aus gesehen, als Sinnestäuschung erscheint. In der Wirklichkeit des Auges aber ist der Stab im Wasser gebrochen, sind die Berge in klarer Luft handgreiflich nah, ist der verschwommene weiße Fleck auf dem Wasser ein Schwan.

Alle diese Eigenschaften der Wahrnehmung nun, die sie von dem Wahrgenommenen, dem objektiv Gegebenen, unterscheiden, machen in der künstlerischen Wiedergabe ihre Wahrheit aus.

Daß jedes Kunstwerk einen Ausschnitt gibt, ist selbstverständlich, wenn auch nicht ganz so selbstverständlich, wie es zunächst erscheint. Denn die primitive Kunst findet sich mit dieser selbstverständlichen Notwendigkeit nur schwer und ungern ab; sie will möglichst alles zeigen, so, wie das erkennende Bewußtsein es enthält. Jedes primitive Landschaftsbild zeigt nicht nur unendlich viel mehr Detail, als ein neueres, es will auch möglichst viel übersehen lassen. Ist die typische Form des alten Landschaftsbildes die Vedute, so ist die des modernen irgend ein Gartenwinkel. Jede entwickelte Kunst — man denke nur an die japanische — gibt bewußt und absichtlich den Ausschnitt, mit dem die primitive Kunst und die der Kinder sich nur widerwillig bescheidet. Welche Schwierigkeit vollends bei der Darstellung einer Handlung die Notwendigkeit des Ausschnittes bildet, weiß

jeder, der eine solche Darstellung in der Geschichte der Kunst je verfolgt hat.

Gibt jedes Kunstwerk einen Ausschnitt aus der objektiven Wirklichkeit, so gibt es diesen auch in einer bestimmten Gliederung, und zwar in einer Gliederung nach Zentrum und Peripherie. Die erste Forderung an jegliche künstlerische Komposition ist Übersichtlichkeit. Die symmetrische Einteilung kommt der natürlichen Auffassung der Fläche durch das Auge entgegen, und die berühmte Kompositionsform des Halbkreises ist ein Reflex des räumlichen Schemas, in dem die Welt vor uns steht. Freilich ist hier zu bemerken, daß diese Übersichtlichkeit, wenn sie künstlerisch wahr bleiben soll, nicht zu weit gehen darf; denn die Wahrheit der Wahrnehmung, um die es sich hier handelt, wird aufgehoben, sobald die Raum- oder Farbenanordnung des Bildes intellektuell berechenbar oder — bei abgebrauchten Schematen — im voraus gewußt wird. Der Intellekt raubt dann der Wahrnehmung, indem er ihr ihre Arbeit abnimmt und in ihre Funktion eintritt, zugleich die Möglichkeit künstlerischer Befriedigung.

Schließlich erwecken auch die Sinnestäuschungen, welche zum Aufbau der objektiven Wirklichkeit korrigiert werden, in der künstlerischen Darstellung den Eindruck der Wahrheit; ja, es ist die typische Entwickelungsform der Malerei, daß die Täuschungen des Auges allmählich in die Darstellung aufgenommen werden, während in aller primitiven Kunst der Versuch gemacht wird, die begrifflich-wirkliche Welt anstatt der psychisch-wirklichen im Bilde wiederzugeben. Der Fortschritt der malerischen Wahrheit beruht auf der Entdeckung und dem Fortschritt in der Anwendung der verschiedenen Arten der Perspektive; Überschneidungen, Proportionen u. s. w. richtig darstellen, heißt, sie so geben, wie sie dem Auge erscheinen, nicht, wie sie in Wirklichkeit sind. Auf diesem Illusionismus beruht ein großer Teil auch der architektonischen und plastischen Wahrheit. Dagegen ist ein typisches Beispiel für den Eindruck der Unwahrheit auf diesem Gebiete die Wirkung des Panoramas, welches mit Funktionen des Auges rechnet, wie sie gleichzeitig in der Wirklichkeit der sinnlichen Wahrnehmung niemals vorkommen können[1]).

Außer in den angeführten Momenten kommt in der Kunst die Wirklichkeit der sinnlichen Wahrnehmung auch darin zum Ausdruck, daß viel mehr Empfindungen in der Kunst auftreten, als für die objektive Wirklichkeit in Betracht kommen. Denn welche andere Bedeutung als diese hätte die leidige Tatsache, daß wir für die Unterschiede der Empfindungen, besonders der Farbenempfindungen, so un-

---

[1]) Hildebrand, Das Problem der Form. Kap. III.

zureichende Benennungen besitzen? Stellt doch die Sprache das Inventar der objektiven, nicht der psychischen Wirklichkeit dar. Die Empfindungen liefern das wichtigste Material zum Aufbau der äußeren Welt, aber sie werden nur insoweit dazu verwendet, als sie zum Erkennen der Gegenstände und ihrer Veränderungen dienen können. Hierfür kommen feinere Empfindungsunterschiede gemeinhin nicht in Betracht; diese bleiben daher in der psychischen Welt gefangen, und Musik und Malerei allein haben ihnen, den gleichsam überschüssigen Empfindungen und ihren Beziehungen zu einander, objektiven Ausdruck gegeben. Die Maler entdeckten an den Gegenständen Empfindungsqualitäten, welche, da sie für das Erkennen der Dinge gleichgültig oder sogar, wie die farbigen Schatten, direkt störend sind, vorher kaum bewußt geworden waren, und um Umfang und Feinheit der Tonempfindungen wissen wir überhaupt nur durch die Musik.

Fassen wir zusammen, so ergibt sich, daß Empfindungen und Wahrnehmungen in der Kunst so gegeben werden, wie sie im Bewußtsein sind, wenn sie noch nicht oder nicht mehr als Erkenntnismittel dienen, wenn die Korrektur, welche das Denken zum Zwecke des Aufbaus der objektiven Wirklichkeit an ihnen vornimmt, noch nicht oder nicht mehr an ihnen vollzogen wird. Die Empfindung ist Erkenntnismaterial, soweit sie den Zwecken des erkennenden Bewußtseins dienstbar ist; sie ist angenehm oder unangenehm, soweit sie in das subjektive Gemeingefühl als Bestandteil eingeht; sie ist ästhetisch wahr oder unwahr, soweit sie an und für sich, in ihrer psychischen Tatsächlichkeit und in ihren eigenen Beziehungen zu anderen Empfindungen aufgefaßt und zum Ausdruck gebracht wird.

Man könnte hiergegen einwenden, daß das Gesagte ausschließlich für Empfindungen, nicht aber für Wahrnehmungen, und insbesondere nicht für die Sinnestäuschungen gelten könne. Denn diese, in deren künstlerischer Wiedergabe wir ästhetische Wahrheit finden wollten, sind ja, so könnte man sagen, nur insofern Täuschungen, als sie Erkenntnisurteile enthalten, wie überhaupt jede Wahrnehmung schon ein Urteil in sich enthält (das primäre Wahrnehmungsurteil Brentanos). Hierauf ist aber zu erwidern, daß wir überhaupt kaum Bewußtseinsinhalte antreffen können, welche keinerlei Bearbeitung zu Erkenntniszwecken erfahren. Erstrecken sich doch die Kategorien des Verstandes auf alle Bewußtseinsinhalte. Dennoch können wir verschiedene Grade unterscheiden, in denen sie der Erkenntnis oder dem Aufbau der Außenwelt dienen. Erinnerungsvorstellungen z. B. dienen, als Erinnerungen, zweifellos der Erkenntnis, aber wenn sie im einzelnen Falle nicht bearbeitet werden, so dienen sie ihr höchst unvollkommen, da sie, ihrer natürlichen psychischen Beschaffenheit nach, als Erkenntnis-

mittel voller Täuschungen sind. So wiederholt sich auch an den Sinnestäuschungen und ihrer Korrektur das Verhältnis zwischen den Prozessen, die rein nach psychischen Gesetzen ablaufen, und denen, welche zu besonderen Erkenntniszwecken umgemodelt werden. Obgleich die Wahrnehmung ein Erkenntnisurteil bereits enthält, so ist dies doch zunächst nur durch die psychische Gewohnheit bedingt, durch diejenigen Erkenntnisformen, die sich als habituelle Form zur Bearbeitung der Sinneseindrücke herausgebildet und somit, bildlich gesprochen, das Bewußtsein ihres Zweckes verloren haben. Das Urteil, das einer bestimmten Sinnestäuschung zu Grunde liegt, ist daher nicht eigentlich auf Erkenntnis der in Frage stehenden Tatsache gerichtet, sondern lediglich aus einer psychischen Gewohnheit hervorgegangen. Die Sinnestäuschung kann demnach, ihrer Korrektur gegenüber, als ein Bestandteil der psychischen Wirklichkeit betrachtet werden [1]).

2. Erinnerungsvorstellungen.

Gehen wir von den Empfindungen und Wahrnehmungen zu den Vorstellungen über, und zwar zunächst zu den Erinnerungsvorstellungen, so wiederholt sich hier die allgemeine Erscheinung, welche wir als Kennzeichen der psychischen Wirklichkeit bereits kennen gelernt haben, in noch höherem Grade. Deutlicher noch als bei den Wahrnehmungen tritt hier der Unterschied zwischen dem psychischen Sein als solchem und seinem Erkenntniszwecke zu Tage. Ja, er steigert sich hier zum offenen Konflikt. Der Zweck, dem das Vorstellungsleben dient, befindet sich in einem ausgesprochenen Widerspruche, einem ständigen Kampfe mit dessen eigener Gesetzlichkeit. Das Ideal der Erinnerungsvorstellungen — vom Standpunkte der Erkenntnis aus gesehen — ist dies, daß sie mit völliger Treue die Wahrnehmungen abbilden. Die natürliche Tendenz des Vorstellungslebens dagegen geht auf typische Unterschiede der Vorstellung gegenüber der Empfindung.

Es ist heute wohl allgemein anerkannt, daß die Schilderung der Erinnerungsvorstellungen als schwächerer, im allgemeinen aber treuer Abbilder der direkten Sinneswahrnehmungen »so unzutreffend wie

---

[1]) Es fragt sich, ob die Kunst, indem sie den psychologischen Gesetzen der Wahrnehmung entspricht, eben hierdurch wirklich den Eindruck der Wahrheit, ob sie dadurch nicht vielmehr das Gefühl der Schönheit und Annehmlichkeit schlechthin erwecke. Zur Beantwortung dieser Frage sei auf den letzten Abschnitt des letzten Kapitels verwiesen, welcher den Zusammenhang von Schönheit und Wahrheit behandelt.

möglich«[1]) ist, und daß die Erinnerungsvorstellungen viel mehr als durch ihre geringere Intensität durch ihre Unvollständigkeit den Sinneseindrücken gegenüber gekennzeichnet sind. Die Enge des Bewußtseins bedingt auch hier zunächst eine Auswahl der Eindrücke, sodann die Hervorhebung einiger und Verwischung anderer Elemente an diesen ausgewählten Eindrücken, und schließlich die Ergänzung und Veränderung des Behaltenen durch Vorstellungen, welche durch die jeweilige Konstellation der Psyche bedingt sind; was eine Fälschung der Erinnerungsvorstellung, eine Erinnerungstäuschung, zur Folge hat.

Die Frage, in welcher Weise der Inhalt der Erinnerungsvorstellungen von dem der ihnen entsprechenden Sinneseindrücke gesetzmäßig abweicht, an welchen Stellen also die Lücken der Sinneseindrücke entstehen, und ob, wie und wodurch sie ausgefüllt werden, diese Frage wird augenblicklich durch die »Aussage«-Psychologie lebhaft erörtert. Allgemein können wir drei Grundsätze unterscheiden, durch welche sowohl die Auswahl der Eindrücke und die ihrer Elemente als auch ihre Modifizierung bestimmt wird: diejenigen Eindrücke und Elemente von Eindrücken werden durch die Erinnerungsvorstellungen aufbewahrt, und durch solche Vorstellungen werden die Lücken ergänzt, die entweder 1. sich häufig wiederholen oder 2. schon vorhandenen Vorstellungen, Gefühls- oder Willenstendenzen entsprechen oder 3. von starkem Gefühl oder Interesse begleitet sind[2]). Durch diese Momente bedingt, sind unsere Erinnerungsvorstellungen wenig geeignet, ein getreues Bild der Wirklichkeit zu gewähren, was uns häufig genug zum Bewußtsein kommt. Wir reden von der Untreue des Gedächtnisses, von der verklärenden Erinnerung u. s. w., und greifen auf die Wahrnehmung zurück, sobald wir eine genaue Feststellung zu machen wünschen.

In demselben Ausschnitt aber und in derselben Modifikation, in der uns die Sinneseindrücke (und mit ihnen die objektive Wirklichkeit) durch die Erinnerungsvorstellungen gegeben sind, finden wir sie wieder in der Kunst[3]).

---

[1]) Wundt, Grundriß der Psychologie, 4. Aufl., 1901, S. 299.

[2]) Das Gedächtnis ist allgemein durch die Aufmerksamkeit bedingt, die dem Eindrucke zugewandt wurde. Die Aufmerksamkeit selbst aber wird durch die oben angeführten Momente bestimmt, und die gleichen Prinzipien beherrschen auch die Bildung der Assoziationen. Vgl. Ebbinghaus, Grundzüge der Psychologie I, § 48 u. 49 und §§ 56 ff.

[3]) Riehl in seinen Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst (Vierteljahrsschr. f. w. Phil. 21. Jahrg., S. 283—306; 22. Jahrg., S. 96—114) hat bekanntlich bereits ausgeführt, daß die dichterische Darstellung die Erscheinungsweise des Erinnerungsbildes festhält. Doch rechtfertigt der gänzlich verschiedene Gesichtspunkt, unter den die Analogie hier gestellt ist, ein erneutes Eingehen auf sie.

Zunächst ist gleich die Auswahl der Vorstellungen, mit denen die Kunst arbeitet, nicht an der objektiven, sondern an der psychischen Wirklichkeit orientiert. Das psychisch Wirkliche ist in dieser Hinsicht das, als welches Avenarius in der Kritik der reinen Erfahrung es umschreibt: die Summe der Vorstellungen, welche uns geläufig sind. Je nach individuellen Lebensumständen und Erlebnissen fällt nur der oder jener Ausschnitt des Seienden ins Bewußtsein. Die Kunst folgt durchaus dieser psychischen Wirklichkeit. Die Eroberung eines neuen Gebietes für die Kunst ist stets nur ein Zeichen dafür, daß ein neues Gebiet des Lebens in die psychische Wirklichkeit der Zeit eingedrungen ist. Die Stoffe der Kunst sind stets den zentralen Interessen entnommen. Die Kunst ist religiös oder sozial, sie malt Bauern oder Salondamen, schildert Kriegs- oder Liebeshelden je nach dem herrschenden Interesse der Zeit, des Volkes, der Klasse u. s. w. So war der Naturalismus der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts im Vergleich zu dem Epigonentum der damals herrschenden Kunst wahr, weil er seine Stoffe dem Interessengebiete seiner Zeit entnahm.

Und nicht nur dieses psychische Gegenwärtigsein, auch der psychische Akzent, welchen eine Vorstellung den übrigen Vorstellungen gegenüber besitzt, die Bedeutung, welche ihr im Verhältnis zum Gesamtbewußtsein zugemessen wird, spiegelt sich in einem Kunstwerk wieder und bedingt seine Wahrheit oder Unwahrheit. Der künstlerische Ausdruck für diese Akzentuierung der Vorstellung ist das absolute intensive oder extensive Maß eines Kunstwerks [1]). Der Flächenraum eines Bildes, die Länge eines Gedichtes oder die Tonstärke eines Musikstücks darf nicht in Widerspruch stehen zu der inneren Bedeutung seines Gegenstandes. Eine Zitrone, in der Größe eines Bierfasses, ein Goethe oder Beethoven, als Porzellanfigürchen dargestellt, würden bis zur Peinlichkeit hohl und unwahr wirken; eine gotische Kirche in Miniatur (wie St. Maria della Spina in Pisa) läßt den Gefühlsinhalt der gotischen Formen überhaupt nicht aufkommen und wirkt wie ein Spiel, wohingegen zu der Weiträumigkeit der großen gotischen Dome die romanischen Formen in Widerspruch stehen würden.

Viel deutlicher noch als aus der Auswahl, die unter den Vorstellungen getroffen wird, und der verschiedenen Akzentuierung, die sie erfahren, geht die Tatsache, daß die Kunst den Gesetzen des Vorstellungslebens folgt, aus der Art hervor, wie die Inhalte der Vorstellungen gegeben werden.

Die ersten beiden Prinzipien, nach denen Erinnerungsvorstellungen

---

[1]) Dessoir, Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft, 1906, S. 148—150.

sich bilden, daß also 1. die regelmäßig immer wiederkehrenden und 2. die schon vorhandenen Vorstellungen entsprechenden Eindrücke durch die Erinnerung festgehalten werden, diese beiden Prinzipien kommen in der Kunst, der Darstellerin der psychischen Wirklichkeit, darin zum Ausdruck, daß ihre Darstellungen nicht modellgetreu, sondern mehr oder minder typisch sind.

Von jeher ist es als Tatsache anerkannt und als Forderung aufgestellt worden, daß die Kunst ihren Darstellungen typische Geltung verleihe. Und ebenso gilt unter den Schöpfungen der Natur das Normgemäße, der typische Vertreter seiner Gattung als schön. Nun liegt im Begriffe des Typus zunächst dies, daß er die immer wiederkehrenden, also die häufigsten Eindrücke, welche wir von Gegenständen einer Art erhalten, ohne individuelle Bestimmtheit festhält. Wenn wir nun solche Typen, die, wie der Polykletische Kanon, in der Wirklichkeit der Natur nie und nirgends existieren, dennoch als wahr fühlen, so mag dies letzten Endes vielleicht auch daran liegen, daß hierin eine Naturidee sich uns enthüllt; näher aber wohl liegt es, die Erklärung dafür darin zu suchen, daß die typische Darstellung des Gegenstandes der Vorstellung, die wir von ihm in uns tragen, entspricht.

Damit stimmt überein, daß es in der Kunst verschiedene Grade von Stilisierung gibt. Wie die Erinnerungsvorstellung sich mehr oder minder von der Wahrnehmung entfernt, einen größeren oder geringeren Teil ihrer Elemente verwischt, und diesen — dem zentral Festgehaltenen gegenüber — in höherem oder geringerem Deutlichkeitsgrade noch enthält, so weist auch die Stilisierung der Kunst verschiedene Grade auf; die typische Wahrheit kann von der lebendigsten Fülle zur höchsten Vereinfachung fortschreiten. Die Grenze für diese künstlerische Vereinfachung liegt in denjenigen Vorstellungselementen, welche von der Vorstellung eines Gegenstandes unzertrennlich, ihr wesentlich und für sie charakteristisch sind. So wird ein malerisch oder plastisch dargestellter Körper, welcher keinerlei stoffliche Charakteristik aufweist, stets unwahr wirken.

Nun liegt aber im Begriff des Typus nicht nur dies, daß er den Erinnerungsvorstellungen entspricht, die sich nach dem Prinzip der Wiederholung gebildet haben, sondern es liegt darin auch, daß er das charakteristische Wesen eines Gegenstandes hervorhebt. Der Typus des Löwen ist nicht nur der Löwe, der wie die meisten Löwen aussieht, sondern er ist, wie Taine sich ausdrückt, »ein Gebiß auf vier Beine gestellt«, es ist der, an dem die für die Gattung wesentlichen Eigenschaften am meisten ausgebildet oder vom Künstler herausgearbeitet sind. In diesem Sinne typisch ist auch ein Gebäude oder ein kunstgewerblicher Gegenstand, wenn in ihrer äußeren Form ihre Bestimmung

zu Tage tritt. Hier nun werden wir uns jener Eigenschaft des Gedächtnisses erinnern, vermöge deren es diejenigen Eindrücke vorzugsweise festhält, die schon vorhandenen Vorstellungen entsprechen. Die Vorstellung des Löwen stammt uns nicht nur aus seinem Gesichtsbilde; sie ist mitbestimmt durch alles, was wir von seinem Leben und seiner Stellung im Tierreiche wissen. Wird uns also in der bildenden Kunst das Gesichtsbild des Löwen gegeben, so muß dieses, um die Wahrheit des Typischen zu haben, nicht nur dessen immer wiederkehrende Bestandteile enthalten, sondern es muß unter diesen auch diejenigen hervorheben, welche die Gesamtvorstellung, die wir von ihm haben, anklingen lassen.

Auf der anderen Seite erhellt, wo wir Unwahrheit der Darstellung fühlen werden. Enthält in der Darstellung des Löwen die Herausarbeitung derjenigen Eigenschaften, die seine Raubtiernatur ausdrücken, typische Wahrheit, so wäre unwahr im Sinne des Typus eine Darstellung, welche die rein sinnliche Pracht seiner Mähne in den Mittelpunkt rückte [1]). Denn was in unserer Vorstellung des Gegenstandes nicht enthalten ist, wirkt, mag es noch so deutlich in dem Gegenstande selbst enthalten sein, in der künstlerischen Darstellung als Abschweifung und Verlogenheit. Van Dyck z. B. gibt nicht nur seinen Gestalten Proportionen, welche, da sie nirgends vorkommen, den Typus im Sinne des Immerwiederkehrenden verletzen, sondern er ist auch insofern unwahr, als er in einer Darstellung wie der der Beweinung Christi den Schwerpunkt auf die Schilderung eines schönen Jünglingskörpers legt, dessen Leichnam ganz andere Vorstellungen in uns erweckt als die des Untergangs einer moralischen Person und eines Gottmenschen wie Jesu Christi. In dieser Versündigung gegen das zweite Erfordernis der typischen Darstellung steht van Dyck freilich nicht allein. Schon die ganze religiöse Kunst des Cinquecento — soviel typische Wahrheit der Anschauung sie mit ihrem Interesse für virtuose Behandlung der Räume, Körper und Gewänder auch hervorbringen mag — ist, sofern sie von ihrem gegenständlichen Vorwurfe abschweift, unwahr im Vergleich zu der Konzentration, mit welcher der ganze Gefühlsinhalt einer Geschichte des Neuen Testaments in einer Darstellung von Duccio oder Giotto zum Ausdruck kommt. — Aus demselben Grunde sind Defreggers Bauernmädchen verlogen, selbst wenn sie nichts als farbige Photographien wären, während eine Karikatur die höchste Wahrheit enthalten kann, wenn sie nur das festhält, was in unserer Vorstellung des Gegenstandes enthalten ist. Unwahr,

---

[1]) Eine solche Darstellung könnte eine künstlerische Wahrheit anderer Art sehr wohl noch enthalten. S. darüber das letzte Kapitel.

weil unseren Vorstellungen widersprechend, ist die Skulptur, wenn sie bei Darstellung eines menschlichen, lebendigen Körpers mit dem Ideal einer glatten Oberfläche liebäugelt, unwahr ist die Architektur, wenn sie »unsere Proletarierhäuser wie Paläste, die Paläste wie Schweizerhäuser, die Bauernhäuser wie Zuchthäuser, die Zuchthäuser wie Kirchen und die Kirchen wie Bahnhöfe« gestaltet — unwahr auch, wenn sie die glatte Decke eines Zimmers mit plastischen Figuren oder eine Fassade mit Malereien schmückt, welche ein Relief der Gesimse oder überhaupt eine Architektur vortäuschen, die sie nicht besitzt. Unwahr sind kunstgewerbliche Gegenstände wie Bierkrüge, die mit Apostelfiguren geschmückt sind, aber auch Bronzetruhen, die aus gestrichenem Karton oder Gips verfertigt sind, Öldrucke, gepreßte Holzschnitzereien u. dgl. In den letzteren Fällen, in denen das tatsächliche Material des Gegenstandes derjenigen Materialvorstellung widerspricht, die er durch seinen äußeren Anblick zu erwecken sucht, wirkt die Unwahrheit, da sie direkt auf Täuschung ausgeht, ganz ebenso wie eine gesprochene Lüge. Hierbei ist aber zu bemerken, daß nicht jede Nachahmung eines Schmuckmotivs in einem anderen Material eine ästhetische Unwahrheit zu enthalten braucht. Gotische Schränke, deren Holzschnitzereien Zweck und Material eines schmiedeeisernen Gitters nachahmen, übernehmen aus einer anderen Technik nur ein überaus reizvolles Schmuckmotiv, welches der Technik der Holzschnitzerei nicht widerspricht. Weil die übernommenen Motive der eigenen Technik nicht widersprechen, beleidigen auch die Bucharateppiche unser Wahrheitsgefühl nicht, obgleich sie als Surrogate für die kostbaren Wandtäfelungen der Sassanidenpaläste erfunden wurden.

Das dritte Merkmal der Erinnerungsvorstellungen, ihre starke Gefühlsbetonung, zerfällt für die Betrachtung in zwei Teile. Das Gefühl ist entweder ein bestimmtes affektives Verhalten zum Gegenstande, oder es ist Interesse, d. h. Aufmerksamkeit, die sich auf bestimmte Seiten des Gegenstandes konzentriert hat. Interesse sowohl wie Gefühl im engeren Sinne kommen darin überein, daß sie den Gegenstand von einem Gesichtspunkte aus darstellen, bestimmte Eigenschaften hervorheben und alle anderen verwischen oder vergessen lassen. Psychologische Versuche haben gelehrt beziehungsweise bestätigt, daß selbst bei ganz einfachen Sinneseindrücken, wie z. B. Farben, die Qualität nicht behalten wird, wenn die Aufmerksamkeit auf ein anderes Moment des Eindrucks eingestellt war [1]). Wie aber ein Affekt die Tatsächlichkeit der Ereignisse in der Erinnerung bis zur Entstellung färbt

---

[1]) Vgl. z. B. Ach, Über die Willenstätigkeit und das Denken. Göttingen 1905.

und fälscht, ist jedermann aus persönlicher Erfahrung zu bekannt, als daß es näherer Ausführung bedürfte.

Diese Eigenschaft der Erinnerung nun ist für die Kunst von ausschlaggebender Bedeutung. Zunächst ist die Einseitigkeit des Gesichtspunktes, des Augen-, Stand- oder Eindruckspunktes, oder wie man es sonst nennen mag, nicht nur ein Stilgesetz der Kunst, sondern auch ein Erfordernis der künstlerischen Wahrheit. Das vorherrschende Interesse für Umrisse, für Farben- oder Lichtwerte, für große Massen oder für Detail, für psychologische Momente oder für die der Erscheinung, bestimmt den Stil. Jede eklektische Kunst aber, die alle Gesichtspunkte, alle Interessen vereinigt, ist nicht nur stillos, sondern auch unwahr. Sie entspricht dem begrifflich Seienden, nicht der psychischen Wirklichkeit. Stileinheit ist ein Postulat der künstlerischen Wahrheit, weil sie eine Eigenschaft der Erinnerungsvorstellung ist.

Wichtiger als diese aus dem Interesse folgende Einseitigkeit ist für die hier behandelte Frage die andere Einheit des Kunstwerks: die Gefühlseinheit. Jede dichterische, malerische oder plastische Gestalt ist in der künstlerischen Darstellung von einem bestimmten Gefühl aus gesehen, durch welches, gerade wie in der Erinnerungsvorstellung, alles bestimmt wird, was von ihr gegeben, alles, was nicht gegeben ist. Die gleiche wirkliche Gestalt erhält je nach dem Gesichtspunkt ihrer Betrachtung tragischen oder komischen oder tragikomischen Charakter; das Gefühl, das sie erregt, bestimmt ihre Darstellung. Niemals wird ein Kunstwerk, dessen Darstellung nicht von einem Gefühl durchgängig geleitet ist, ergreifen können. Man hat so viel von interesselosem Wohlgefallen gesprochen, daß man den Anteil des Künstlers an seinem Werke, der in der früheren Ästhetik eine große Rolle spielte [1], vergessen hat. Sieht doch überhaupt nur der Affekt die Dinge neu. Nur ein starkes Gefühl einem Gegenstande gegenüber macht dessen künstlerisch wahre Darstellung möglich; denn nur unter dem Einflusse eines solchen Gefühls lebt seine Vorstellung in unserer Erinnerung. Macht zuweilen doch sogar uns selbst erst die Distanz der Erinnerung deutlich, welches das herrschende Gefühl ist, das wir einem Gegenstande entgegenbringen, während die Wirklichkeit der Gegenwart zu ständigen Schwankungen Anlaß gab.

Wir können hier nicht darauf eingehen, auf welche Art der Künstler seine Liebe und Achtung, Haß und Verachtung für seine Figuren zum Ausdruck bringt. Es kommt hier nur darauf an, zu zeigen, daß in dieser Stellung des Gefühls ein Gestaltungsprinzip liegt. Ich weise

[1]) Insbesondere bei Bodmer und Breitinger; s. darüber Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik. I. Frauenfeld 1888.



als auf ein Beispiel der reinsten Gestaltung und Abstufung der Figuren eines Romans durch das Gefühl, mit welchem der Dichter ihnen gegenübersteht, auf die Wahlverwandtschaften hin. Die Komposition ist völlig zentral, das Ganze ist inspiriert durch die Liebe zu Ottilie; alles ist um ihretwillen erfunden; alles hat Beziehung auf sie. Gleich der Anfang, wie allmählich, auf Umwegen über Charlotte, Eduard, den Hauptmann, Gartenanlagen und Briefe Ottilie zur Sprache gebracht wird, — wahrlich, eine Einführung, königlich, einem Sonnenaufgange gleich. Stufenweise, bevor sie selbst hervortritt, erhellt sie Menschen und Gegend. Sie selbst aber führt der Dichter nicht anders ein als mit Worten wie: das herrliche Kind, das liebe, oder das gute, oder das schöne Mädchen. Jedermann liebt sie. Ihre Erscheinung sammelt alle »wie durch eine sanfte Anziehung« um sich. Gegen den Schluß hin steigert sich seine Liebe zur Exaltation. Die Vorstellung der wundertätigen Heiligen lag gewiß wenigen Menschen so fern, wie dem Olympier, aber, um sie im Tode noch zu verklären, läßt er selbst ihre Leiche noch Wunder tun. Die beseelten Bewegungen Ottiliens heben sich wie eine leise und eindringliche Melodie unaufhörlich hervor neben den hastigen Gebärden Eduards, den gesetzten Charlottes, den bedächtig-energischen des Hauptmanns und dem Brimborium, mit dem Luciane auftritt. — Die Einheit, die einem Menschen das Gefühl gibt, das wir für ihn hegen — die einzige vielleicht, die ein Mensch überhaupt besitzt —, die gibt der Künstler seinen Gestalten.

Die den Erinnerungsvorstellungen entsprechende Einheitlichkeit und Einseitigkeit des künstlerischen Standpunktes erstreckt sich natürlich nicht nur auf Gestaltung von Menschen, sondern auch auf die jedes künstlerischen oder dichterischen Vorwurfes, und man kann nach der Verschiedenheit dieses Standpunktes ganze Kunstarten unterscheiden. Schiller hat zwischen dem naiven und dem sentimentalen Dichter unterschieden. Man könnte zwischen diese beiden großen Typen noch viel mehr Arten einschieben und mag sich die Verschiedenheit der möglichen Standpunkte an einem der Perspektive entnommenen Bilde veranschaulichen. Dem naiven Dichter entspricht derjenige, welcher mit seinem Gegenstande auf gleicher Höhe und ihm gegenüber steht; ein anderer kann von der gleichen Höhe, aber vom Rücken aus denselben Gegenstand zeichnen, ein anderer am Boden knieend, ein vierter aus der Vogelperspektive, und so in allen Abstufungen und Richtungen. So entstehen die verschiedensten Bilder, die das, was man begrifflich, objektiv das W e s e n des Gegenstandes nennt, in sehr ungleichem Grade, manche vielleicht geradezu dessen Gegenteil ausdrücken, und die doch alle, wenn ein jedes nur in sich, d. h. von dem eingenommenen Standpunkte aus richtig gegeben ist, künstlerisch wahr wären.

Man kann an diesem Bilde einen wichtigen Unterschied der künstlerischen von der wissenschaftlichen und historischen Wahrheit sich klar machen. Ein fester Augenpunkt ist auch für die Gewinnung einer wissenschaftlichen Wahrheit erforderlich; der Unterschied von der künstlerischen Wahrheit aber liegt darin, daß dieser Augenpunkt nicht beliebig gewählt werden kann, sondern durch den Zweck der objektiven Feststellung jedesmal bestimmt ist. Auch die Wissenschaft geht über die Wirklichkeit der Wahrnehmung hinaus, indem sie durch Begriff und Gesetz das Typische der Gegenstände und Vorgänge festhält. Aber der Gesichtspunkt, von dem die Begriffsbildung ausgeht, wird vom Verstande willkürlich gewählt, während die Kunst, indem sie Typen schafft, nur den psychologischen Gesetzen der Erinnerung folgt. So scheidet für die wissenschaftliche Wahrheit als Einheitspunkt jeder Affekt aus, während für die künstlerische Wahrheit die willkürlich-extremen Standpunkte unbrauchbar sind, welche der wissenschaftlichen Beobachtung künstliche Hilfsmittel, wie Mikroskope und Ferngläser, gewähren. Für die wissenschaftliche Feststellung darf die Gestalt einer Pflanze weder aus der Vogel- noch aus der Wurmperspektive beschrieben werden, vielmehr muß die zu analysierende Pflanze als Ganzes sowohl wie auch sukzessiv in ihren einzelnen Teilen auf die Stelle des deutlichsten Sehens, auf den gelben Fleck in jedem Sinne gerückt werden. Es ist ein in der Geschichte der Ästhetik immer wiederkehrender Irrtum, daß man versucht, den Einheitspunkt der künstlerischen Gestaltung festzulegen, während gerade die Verschiedenheit der möglichen Standpunkte die künstlerische Wahrheit von der wissenschaftlichen unterscheidet. Für die Kunsttheoretiker, welche von dem künstlerisch dargestellten Gegenstande fordern, daß er sein »Wesen«, seine »Idee« zum Ausdruck bringe, darf nicht Laune, Temperament oder Eigenart des Künstlers den Standpunkt, von dem die Gestaltung ausgeht, bestimmen, sondern es ist eine ganz bestimmte Art der Auffassung, mit der, wie sie fordern, der Künstler an seinen Gegenstand herantreten soll, und die sie den Zustand der »bestimmten Bestimmbarkeit«, des »willenlosen Erkennens« oder dergleichen nennen. Diese der klassischen wie der spekulativen Ästhetik gemeinsame Auffassung hat z. B. für die Malerei die Bevorzugung der Zeichnung vor der Malerei zur Folge gehabt, und in der Tat ist der Umriß für den Gegenstand objektiv charakteristischer als seine Farbe. Aber diese Auffassung läßt nur eine Kunst gelten — die klassische —, wie ja auch Goethe, der Klassiker, der naive Dichter, theoretisch den Standpunkt vertritt, daß Wesen und Gesetz der Dinge in ihrer künstlerischen Gestaltung zum Ausdruck kommen müsse —, und sie läßt nur eine Schönheit gelten — die berühmte Winckelmannische Schönheit des klaren Wassers, die eine

Schönheit Wackenroders. Von wie inadäquaten Standpunkten aus aber noch künstlerische Wahrheit gewonnen werden kann, zeigen ganze Kunstgattungen wie Komödie, Satire, Karikatur.

Wenn wirklich das »Wesen« der Gegenstände durch die künstlerische Wahrheit zum Ausdruck gebracht werden müßte, so könnte dies — für eine positivistische Denkweise — nur durch eine Synthese sämtlicher Kunstwerke und Kunstarten erfaßt werden; die Wahrheit wäre dann, wie die Schönheit nach der Auffassung Fr. Schlegels, wie ein Garten; erst der Inbegriff all seiner Pflanzen macht den ganzen Garten, die ganze Wahrheit aus. Wir könnten dann die schneidend-bittere Ironie Wedekinds so wenig missen wie das olympische Auge Goethes. Aber auf diese jenseits der Kunstwerke sich befindende, aus ihnen erst zu abstrahierende Wahrheit kommt es uns hier nicht an; was wir suchen, ist nur der Inhalt der Wahrheit, die jedes einzelne Kunstwerk enthält; von ihr suchten wir nachzuweisen, daß sie sich zur objektiven Wahrheit so verhält, wie die Psyche zur Wirklichkeit.

Die künstlerische Wahrheit, welche analog ist dem Bilde der Erinnerung, kann unter Umständen auch eine objektive sein; sie kann das Wesen des Gegenstandes treffen, kann eine bisher noch unbekannte Seite an ihm entdecken. Für die Ästhetik aber ist dies nur ein zufälliges Zusammentreffen. Daß die Kunst das auch objektiv Wesentliche einer Erscheinung vielleicht noch häufiger und lieber festhält als Akzidentielles, das folgt lediglich aus dem abstrahierenden Verfahren der Erinnerung. Die Erinnerungsvorstellung hält, wie wir sahen, zunächst das sich regelmäßig Wiederholende, sodann das schon vorhandenen Vorstellungen Entsprechende fest. Erinnerungsvorstellungen dieser Art sind aber das Material der Begriffsbildung, und das durch sie Erfaßte fällt daher häufig mit dem für das Wesen des Gegenstandes objektiv Charakteristischen zusammen. Daher können sich künstlerische Typen dem begrifflich erkannten Wesen der Gegenstände nähern, und indem die Kunst Erinnerungsvorstellungen dieser Art folgt, fällt ihre Wahrheit mit der objektiven teilweise zusammen. Das Normgemäße wird so zu einem Einzelfall der künstlerischen Wahrheit. Dagegen stehen die Erinnerungsvorstellungen, die durch das, was wir ihr drittes Merkmal, nämlich ihre starke Gefühlsbetonung nannten, bedingt sind, in dieser Hinsicht in einem direkten Gegensatze zu den Erinnerungsvorstellungen der ersten Art. Dafür, daß Gefühl oder Interesse das objektiv Wesentliche an einem Gegenstande hervorheben, ist keinerlei Gewähr gegeben. Viel mehr Wahrscheinlichkeit ist für das Gegenteil vorhanden. Wenn daher hohe künstlerische Wahrheit auch in solchen Darstellungen ist, welche Erinnerungsvorstellungen dieser Art zum Ausdruck bringen, so beweist dies, daß

jenes Zusammentreffen künstlerischer und objektiver Wahrheit nur ein Einzelfall war, und daß diese zur Begriffsbestimmung jener nicht benutzt werden darf.

Wir mußten zwischen zwei Arten von Erinnerungsvorstellungen unterscheiden. Die eine Art, deren Eigentümlichkeit dadurch bedingt war, daß die Eindrücke sich häufig wiederholen und schon vorhandenen Vorstellungen entsprechen, brachte in ihrer künstlerischen Darstellung die Wahrheit des Typischen, des Charakteristischen oder Normgemäßen hervor; die andere, deren Struktur durch Gefühl und Interesse bestimmt wurde, erzeugte in ihrer künstlerischen Wiedergabe die Wahrheit der Gefühls- und Stileinheit. Diese stand in gar keinem oder in direkt gegensätzlichem Verhältnis zur objektiven Wahrheit, jene, die Wahrheit des Typischen, traf zum Teil mit ihr zusammen.

3. Phantasievorstellungen.

Die Phantasievorstellungen sind von den Erinnerungsvorstellungen durch keine scharfe Grenze geschieden. Wenn sie sich auch durch die willkürliche Synthese ihrer Elemente von diesen unterscheiden, so geht doch die passive Form der Phantasietätigkeit unmittelbar aus den gewöhnlichen Erinnerungsfunktionen hervor, und unter dem Einfluß unserer Gefühle und unseres Willens wandeln sich die Erinnerungsbilder in Phantasiebilder um. Zwischen Phantasie und Erinnerung besteht nur ein Unterschied des Grades. Jene ist nur eine bewußte Ausübung dessen, was diese unbewußt und unwillkürlich ständig leistet [1]). Da nun die Kunst, indem sie, wie wir sahen, den unbewußten Fälschungen der Erinnerung getreulich folgt, weit entfernt, die Wahrheit zu verletzen, eine solche vielmehr erst herausarbeitet, so wird sie auch, wenn sie sich völlig der Phantasie überläßt, ebenso wahr oder wahrer sein können, als die der Wirklichkeit sich eng anschließende Kunst. In der Tat ist die Umgestaltung, welche die Dinge der Wirklichkeit auch in der naturgetreuesten Darstellung durch die Kunst erfahren, so groß, daß die willkürlichen Zutaten der Phantasie daneben nicht in Betracht kommen. »Der Mensch im Bilde ist ein so merkwürdiges Fabelwesen im Vergleich zu dem Menschen, der auf der Straße spaziert, daß seine Hörner und Bocksfüße eine ganz verschwindende Sonderheit bedeuten« [2]). Ob eine Geschichte erfunden oder einer wirklichen nacherzählt ist, ist für ihre künstlerische Wahrheit in jedem Betracht gleichgültig, »... und es bedeutet etwa dasselbe, wenn wir

---

[1]) Vgl. Wundt, a. a. O. S. 318—320.

[2]) Meier-Graefe, Der Fall Böcklin. S. 23.

sagen: Traumbilder, die bezaubern wie Wirklichkeiten, oder Wirklichkeiten, die bezaubern wie Traumbilder« [1]).

Die Antriebe nun, die Zweckvorstellungen, die zur bewußten Bildung phantastischer Vorstellungen führen, sind häufig bestimmte Ideen moralischer oder philosophischer Natur, so in der Fabel und im Lehrgedicht. Die Hauptrolle aber spielt hier wiederum das Gefühl, dessen Bedeutung ja bereits für die Gestaltung der Erinnerungsvorstellungen hervortrat. Die vorwiegend phantastische Kunst (das Märchen) könnte auch als diejenige definiert werden, welche dem Gefühl am meisten schmeichelt. Für ihre Erfindungen ist meist kein anderer Gesichtspunkt maßgebend als der: wie wohl das Herz am meisten erfreut werde. Sie schmeichelt allen möglichen Trieben, von der Prachtliebe bis zur Gerechtigkeitsliebe. Man denke an die sprichwörtlich gewordene »märchenhafte Herrlichkeit« der Schlösser, Gärten, Mahlzeiten, Edelsteine und Stoffe in den arabischen Märchen. Alle Gefühle sind gesteigert und setzen mit tragischer Gewaltsamkeit ein. Aber die Gerechtigkeit siegt. Die unschuldig Erschlagenen werden gerächt, die Schuldigen kommen um. Alle Märchen enden glücklich. Die sprichwörtliche Schlußwendung der deutschen Märchen »und so lebten sie herrlich und in Freuden, und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute« entspricht dem Schluß der arabischen Märchen: »So lebten sie, bis der Zerstörer aller Freuden, der Trenner der Vereinigungen sie aufsuchte. Preis ihm, der ewig lebt!« Wollte man den Lauf der Begebenheiten charakterisieren, so könnte man einfach sagen, es gehe im Märchen alles so zu, wie wir möchten, daß es zugehe. Im Märchen fühlen wir uns frei, weil ein freies Spiel mit den Dingen getrieben wird, denen wir im Leben machtlos gegenüberstehen, rettungslos preisgegeben sind. Neben dieser Sehnsucht nach schrankenloser Herrschaft über die Dinge ist es besonders der Trieb nach Überraschungen, nach dem Außerordentlichen, nach allem, was das Alltägliche und Mögliche durchbricht, der sich im Märchen auslebt. Sprechende Vögel und fliegende Teppiche, Tarnkappen und Gespenster sind Gerätschaften jener Welt. Auch in den Begebenheiten ist abenteuerlicher Wechsel: der Arme wird reich, der Reiche arm, die Sklavin Fürstin; wer eben noch auf dem Blutleder stand, sieht sich plötzlich am Ziel seiner Wünsche. Vom Standpunkte des Erwachsenen aus gesehen enthält auch der naive Animismus, der in den Phantasievorstellungen zum Ausdruck kommt, ein Element des Wunsches. »Es liegt«, wie es Hermann Grimm einmal ausdrückt, »in den Kindern aller Zeiten und aller Völker ein gemeinsames Verhalten

[1]) Blätter f. d. Kunst, 7. Folge, 1904. »Italien und Niederland«. Stoffkunst. Phantasiekunst.

der Natur gegenüber: sie sehen alles als gleichmäßig belebt an. Wälder und Berge, Feuer und Sterne, Flüsse und Quellen, Regen und Wind reden und hegen guten und bösen Willen und mischen ihn in die menschlichen Schicksale.« Diese animistische und anthropozentrische Naturauffassung ist die Denkweise nicht nur der Kinder, sondern auch aller kindlichen Völker, und ihre Ausläufer reichen bekanntlich bis in das subtilste wissenschaftliche Denken hinein. So sehr die Wissenschaft diese Denkungsart zu verbannen suchte — man denke auch an den modernen Kampf der Positivisten gegen die Kausalität — so unausrottbar stellte sie sich doch als ein Naturgesetz des menschlichen Denkens heraus, und daher bringt das Märchen, das in dieser beseelten Welt heimisch ist, nicht nur die Weltauffassung der Kinder, sondern auch die natürliche Tendenz des menschlichen Denkens überhaupt zum Ausdruck — eine Tendenz, die, wollen wir die objektive Wirklichkeit gewinnen, wie ein Stachel ist, gegen den wir ständig löcken müssen.

Man erkennt unschwer, wie märchenhafte Elemente bis in die ernsteste Kunst hinein ihr Wesen treiben, wie das Märchen als Gattung nur das am vollkommensten ausbildet, wovon jede Kunst lebt. Die wunderbaren Enthüllungen und Wiedererkennungen sind ein kanonischer Bestandteil noch der griechischen Tragödien, und ebenso schmeichelte auch das englische Drama dem Wunsche nach dem Außerordentlichen, es schuf »*an entirely new race of beings, whose sorrows were more terrible than any sorrow man has ever felt, whose joys were keener than lovers joys, who had the rage of the Titans and the calm of the Gods, who had monstrous and marvellous sins, who had monstrous and marvellous virtues* ...« [1]). Und geht es nicht noch in den meisten Romanen so zu, wie wir es möchten? Ist der berühmte Roman des Abbé Prévost — *Manon Lescaut* — etwas anderes als eine einzige süße Schmeichelei der höchsten Liebesträume? Und heißt es nicht auch vom Werther: »Jeder Jüngling sehnt sich so zu lieben, jedes Mädchen, so geliebt zu sein«?

Man könnte einwenden, daß es gerade die schlechtesten und verlogensten Romane sind, welche unseren Wünschen entsprechen, unseren Träumen schmeicheln. Aber diese Romane sind nicht deshalb unwahr, weil sie dies tun, sondern weil sie diese Wunschwahrheit mit der Wahrheit des Wahrscheinlichen zu verquicken suchen, welche sie überdies aufs gröblichste verletzen, und weil sie uns vorreden wollen, daß unsere Wünsche im Rahmen der Wirklichkeit erfüllbar seien. Das Märchen gibt sich durchweg als Märchen. Der schlechte Roman, indem er heterogenen Zonen des Bewußtseins zu entsprechen sucht,

---

[1]) Wilde, »*The decay of Lying*« *Intentions.* Engl. Libr. Nr. 54, Leipzig 1905.

muß immer der einen Sphäre widersprechen, um der anderen zu genügen.

Im Gegensatz zur klassischen Kunst ist besonders die Romantik wiederum Wunschdichtung, wie schon ihre Vorliebe für Träume und Märchen beweist. Und alle Dichtung ohne Unterschied gleicht dem Märchen in der Naturbeseelung. »Wer läßt den Sturm zu Leidenschaften wüten, das Morgenrot im ernsten Sinne glühn ...« Es macht dabei keinen Unterschied, ob man mit halbmenschlichen Fabelwesen die Natur bevölkert oder diese »Theaterrequisiten« (mit Chateaubriand) verdammt und nur die »Stimmung« in der Natur sucht — eine menschliche Seele leiht man ihr hier wie dort, leiht man ihr selbst da, wo man in ihr gerade das Nichtmenschliche, gerade ihr Anderssein sucht. Es ist dann die Sehnsucht nach der Erlösung von sich selbst, welche man in der Natur objektiviert.

Das Märchen und alles, was in der Kunst märchenhaften Charakter trägt, ist bei all seinem Gegensatze zur Wirklichkeit doch im tiefsten Sinne wahr, so wahr, daß wir nirgends besser als im Märchen die Seele eines Volkes studieren können. Im Märchen fühlen wir die Wahrheit — und darin liegt sein eigenartiger Reiz — gerade im Kontrast zur Wirklichkeit. Indem es die Welt der phantastischen Wünsche, der Freiheit und der innersten Antriebe des Denkens schildert, verhilft es psychischen Fähigkeiten zum Ausleben, die sonst verkümmern würden; denn gerade diese Vorstellungen mußten, da sie für den Aufbau der äußeren Wirklichkeit und für das praktische Leben gleich hinderlich waren, streng beschnitten und so viel wie möglich vertilgt werden. Daher hat man in der Phantasie von jeher das Reich der Kunst und Poesie vorzugsweise gesehen, und das Wunderbare gilt als der Gegenstand der Poesie katexochen: »Alles wahre Wunderbare ist für sich poetisch« (Jean Paul). An diesem krassesten Beispiel wird das Wesen der künstlerischen Wahrheit am deutlichsten. Ist doch hier auch das Gefühl für jede Unwahrheit besonders empfindlich. Selten gelingt es erwachsenen und modernen Menschen, die Welt der Kinder und Naturvölker, die doch auch in ihnen ist, rein heraufzuholen. Fast alle modernen Märchendichtungen — von Machwerken wie den drei Reiherfedern oder der versunkenen Glocke ganz zu schweigen — sind verlogen, weil sie rationelle Elemente in die Märchenwelt hineintragen. Wir sind daher, wollen wir uns in diese versenken, auf Volksmärchen, Mythen und Sagen angewiesen.

Als einer Art von Phantasievorstellungen möchte ich schließlich noch gewisser Vorstellungen gedenken, an welchen es besonders klar wird, daß die Wahrheit der Kunst, selbst wenn ihr Inhalt mit objektiver Wirklichkeit und Wahrheit zusammentrifft, doch mit dieser

nichts zu tun hat: ich meine die Vorstellungen, welche wir durch Antizipation besitzen. Jeder Mensch besitzt Vorstellungen von Charakteren und menschlichen Zuständen, welche er nie selbst gesehen und erlebt hat. Jedes Kind antizipiert Erlebnisse, deren es in Wirklichkeit noch völlig unfähig ist. Solche vorweggenommenen Vorstellungen nun sind vorzugsweise das Material der Dichter. »Der Dichter schafft antizipierend Charaktere, die der Leser getroffen findet, ebenfalls ohne auf ihre Vorbilder gestoßen zu sein« [1]. Es wird also hier etwas Wahres geschaffen und Wahrheit gefühlt, ohne daß auf der einen oder der anderen Seite die Wirklichkeit gekannt wird [2].

4. Vorstellungsverbindungen. Das Wahrscheinliche, das Notwendige und die Verknüpfung der Vorstellungen in der Lyrik.

Alles, was über Erinnerungs- und Phantasievorstellungen gesagt wurde, galt nicht nur für einzelne Gegenstände, sondern auch für Ereignisse und Geschehnisse. Auch die Art, wie die Dinge untereinander verknüpft sind, wird aufgefaßt, erinnert und phantastisch umgebildet. Auch die räumlich-zeitliche Verknüpfung der Dinge ist Gegenstand der Sinneswahrnehmungen und der Erinnerungsvorstellungen. Der typische Verlauf des Geschehens zeigt uns die Aufeinanderfolge von Tag und Nacht, Morgen und Abend, Jugend und Alter, Sommer und Winter, Glück und Not. Die künstlerische Darstellung folgt diesen Typen, ja, hat sie häufig genug direkt zu ihrem Gegenstande gemacht; die Folge der Jahreszeiten hat malerischen, poetischen und sogar musikalischen Ausdruck gefunden. Kunstwerke dagegen, welche die Wahrheit des Wunsches geben, gehen auch hier ihre eigenen Wege. Für sie gibt es ewige Jugend und Jungbrunnen, ewigen Frühling, ewige Liebe und ewiges Glück. Das goldene Zeitalter und das Schlaraffenland sind die phantastischen, aller Sehnsucht schmeichelnden (und insofern künstlerisch wahren) Umdichtungen des natürlichen Verlaufes des Geschehens. — Dies enthält nichts prinzipiell Neues.

Wir kommen aber hier von den materialen zu den formalen Arten der Verknüpfung der Dinge oder ihrer Elemente und damit zu der Erörterung eines Begriffs, der, von Aristoteles festgelegt, seitdem

---

[1] Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, Cotta 1813, S. 435.

[2] Vgl. auch Goethe bei Eckermann (26. Februar 1824): »Überhaupt hatte ich nur Freude an der Darstellung meiner inneren Welt, ehe ich die äußere kannte. Als ich nachher in der Wirklichkeit fand, daß die Welt so war, wie ich sie mir gedacht hatte, war sie mir verdrießlich, und ich hatte keine Lust mehr, sie darzustellen ...«

zum gesicherten Besitzstande der Ästhetik, insbesondere der Poetik, gehört: zum Begriffe des Wahrscheinlichen.

a) Die Forderung, daß ein Kunstwerk nicht das Wahre, sondern das Wahrscheinliche darstelle, ist bei Aristoteles selbst aus der der Einheit abgeleitet. Die Wirklichkeit liefert nur Begebenheiten; soll, laut Definition der Tragödie, eine geschlossene Handlung nachgeahmt werden, so muß der Dichter innerlich Zusammengehöriges zusammenfassen, nicht das wirklich Geschehene, sondern das geben, was geschehen könnte[1]). Ist hier die Begründung auf eine andere ästhetische Forderung zurückgeschoben, so gründen Neuere die Forderung der Wahrscheinlichkeit auf die Absicht des Künstlers, zu rühren, auf die Einbildungskraft zu wirken. Hierfür ist das Wirkliche nicht notwendig, das Unmögliche aber unbrauchbar, da es unvorstellbar ist. So bei Sulzer, auch Bodmer[2]). In einer anderen Fassung gibt diese Begründung auch Witasek[3]), wenn er sagt, daß unsere Anteils- und Einfühlungsgefühle an der Wirklichkeit gleichsam orientiert seien und daher nur auf das Mögliche reagierten, und wiederum von der anderen Seite verteidigt Bodmer das nur Wahrscheinliche, wenn er das dichterische Verfahren mit der Leistung der Ferngläser vergleicht, die zu kleine oder zu entfernte Objekte für das menschliche Gesicht gerecht machen. Wäre die Dichtung an das Wirkliche gebunden, so wäre ihr das Künftige und Vergangene verschlossen.

Es ist interessant, daß alle diese Begründungen das Wahrscheinliche als ein Mittel der Kunstwirkung, nicht als eine selbständige Kunstwirkung auffassen. Aus Gründen der künstlerischen Einheitswirkung soll die Dichtung wahrer sein als die Geschichte, um der Möglichkeit der Einfühlung willen soll sie nicht über das Vorstellbare, das Mögliche hinausgehen. Es ist wohl nicht im mindesten zweifelhaft, daß diese ästhetischen Ableitungen richtig sind. Das Kunstwerk, das so oft schon einem Organismus verglichen worden ist, gleicht ihm auch hierin, daß die verschiedensten Zwecke in ihm sich zur Einheit verbünden, daß Zweck und Mittel in ihm auf solche Art verknüpft sind, daß jedes Mittel zugleich Zweck und jeder Zweck noch Mittel ist. Neben der Auffassung, nach der das Wahrscheinliche ein ästhetisches Mittel ist, dürfte daher auch die im Rechte sein, welche in der Wahr-

---

[1]) Wenigstens findet sich in den erhaltenen Teilen der Poetik keine andere Begründung. Vgl. auch Überweg, Anm. 39 zu seiner Übersetzung in der »Philos. Bibliothek«.

[2]) »Der Poet bekümmert sich nicht um das Wahre des Verstandes; da es ihm nur um die Besiegung der Phantasie zu tun ist, hat er genug am Wahrscheinlichen.« »Krit. Abhandlg. v. Wunderbaren in der Poesie in dessen Verbindg. mit d. Wahrsch.« Zürich 1740.

[3]) »Grundzüge der allgemeinen Ästhetik.« Leipzig 1904, S. 393 f.

scheinlichkeit eine selbständige Kunstwirkung sieht. Die genannten Begründungen berücksichtigen die verschiedensten ästhetischen Absichten des Kunstwerks, nur gerade die gegenüber dem Wahrscheinlichen nächstliegende nicht: die Wahrheitswirkung.

Für uns kann das Wahrscheinliche nichts anderes bedeuten als das als wahr Erscheinende, das psychologisch und daher auch künstlerisch Wahre. Das Wahrscheinliche ist die Wahrheit der Kunst, weil es das als wahr Erscheinende ist. Von zwei Seiten her war diese Frage zu betrachten: inwieweit — so mußte man fragen — muß, um zur künstlerischen Darstellung zu taugen, das Wirkliche umgebildet, inwieweit, auf der anderen Seite, das rein Phantastische der Wirklichkeit genähert werden? Von beiden Seiten her kam man auf das Wahrscheinliche. Kommt man von der Wirklichkeit her, so bedeutet die Forderung der Wahrscheinlichkeit dies, daß die Kunst das »nur« Wahrscheinliche darzustellen brauche — kommt man vom Phantastischen, so bedeutet sie, daß die Kunst doch »immerhin« wahrscheinlich sein müsse. Damit ist aber gerade das psychologisch Wahre nach beiden Seiten umschrieben. Es fällt nicht mit dem Wirklichen zusammen — denn wie oft kommt uns das Wirkliche unwahrscheinlich vor, wie oft rufen wir einem Wirklichen gegenüber aus: »Das ist nicht möglich« —, es darf aber auch kein völlig Phantastisches, kein den »*vérités de raison*« Widersprechendes sein, weil dieses unvorstellbar wäre.

Welche Art von Verbindungen im einzelnen als wahr erscheint, läßt sich nicht allgemein sagen; es hängt wesentlich von dem Inhalte der betreffenden Vorstellungen ab. Wenn Sulzer[1]) sagt: »Es geschehen bisweilen Dinge ... wo eine Wirkung ohne Ursache scheint. Dergleichen Dinge, wenn sie auch noch so gewiß wären, nimmt die Vorstellungskraft ungern an«, so ist dem entgegenzuhalten, daß unter Umständen die Vorstellungskraft das Spiel der tollsten Zufälle willig hinnimmt. Derselbe Zufall kann uns völlig wahrscheinlich und gänzlich unwahrscheinlich vorkommen, je nachdem der Inhalt der Vorstellungen uns leichtgläubig stimmt oder nur widerwillig von uns geglaubt wird. Das Gewöhnliche, Normale oder Angenehme sind wir leicht bereit zu glauben, das Absonderliche, Außerordentliche und Tragische bedarf, um für wahr gehalten zu werden, stärkerer Motivierung. Muß uns doch auch in der Wirklichkeit das, was entweder unseren am Immerwiederkehrenden genährten Vorstellungen oder unseren Wünschen zu sehr widerspricht, als wahr erst bewiesen werden. Damit kommen wir auf die Notwendigkeit, die Form der künstlerischen Wahrheit in der Tragödie.

[1]) »Allgemeine Theorie der schönen Künste.« Artikel: Wahrscheinlichkeit.

b) Erscheint gemeinhin in der Zeichnung der Charaktere, in der Erfindung der Fabel das Wahrscheinliche als wahr, so erfordert die Tragödie in dem Ablauf ihrer Handlung, um als wahr zu erscheinen, das Notwendige. Es genügt nicht, daß ein Vorgang auf einen anderen folgen, eine Handlung aus einem Charakter folgen kann, sondern wir wollen auch einsehen, daß sie mit Notwendigkeit folgen. Nicht sowohl das Außerordentliche in der Tragödie ist es, welches dieses starken Mittels bedürfte, um uns zum Glauben zu bewegen — denn wenn das Außerordentliche auch der Wahrheit des Typischen widerspricht, so kommt es doch umsomehr dem natürlichen Verlangen jeder unverbrauchten Seele entgegen —, als vielmehr das Tragische, welches seiner Natur nach dem Bewußtsein widerstrebt. Nur was bewiesen, was begriffen wird, ist in einen so starken Zusammenhang mit allen anderen Vorstellungen gebracht, daß es in diesen Zusammenhang aufgenommen werden muß. Was unserer Einsicht nach mit Notwendigkeit geschieht, das geschieht unter den gegebenen Voraussetzungen auch wirklich. Der Notwendigkeit daher bedarf die Tragödie, weil sie ihrem Stoffe nach sich dem Glauben widersetzt und daher das stärkste Mittel braucht, um ihn dennoch zu erzwingen. Daher geht in jeder Tragödie mit dem Gefühl des Tragischen das der Unabwendbarkeit Hand in Hand, sodaß die Tragödie fast so sehr durch dieses charakterisiert ist wie durch jenes. Ob das Schicksal von den Göttern, Orakeln oder Sternen vorgezeichnet, ob es in des Menschen eigene Brust oder in soziale Zusammenhänge gelegt ist — jede Tragödie ist eine Schicksalstragödie, und alle Möglichkeiten einer anderen Entwickelung der Dinge, eines gelinderen Ausgangs, eines zu anderen Zielen führenden Weges tauchen nur auf, um uns um so unerbittlicher die Notwendigkeit des einen Weges einsehen zu lassen.

Daß die Form der Notwendigkeit in der Tragödie wirklich durch das Tragische in ihr, und nicht etwa durch die Form des Dramas überhaupt, gefordert wird, läßt sich dadurch beweisen, daß das Epos tragischen Inhalts diese Notwendigkeit auch fordert, daß die Komödie aber sie nicht verlangt. Was zunächst Epos und Erzählung angeht, so denke man an den Kohlhaas, an Kleists Novellen überhaupt. Sie sind eine Art Rechenexempel. Sie sind, von hinten gesehen, direkt Erklärung. Sie geben eine Art Wahrscheinlichkeitsrechnung der Handlungen. Und von jedem ernsten Roman müßte die Entwickelung der Handlung durch die wissenschaftliche Psychologie — wenn diese weit genug wäre — vorhergesagt werden können. Die Komödie dagegen bedarf nicht nur keiner Notwendigkeit, sondern auch eines nur ganz geringen Grades von Wahrscheinlichkeit. Je bunter es zugeht, desto besser. Sie ist entweder Wunschdichtung und bedarf dann keiner

anderen Wahrheit als der des Märchens, oder Charakterkomödie und bürgerliches Lustspiel, in welchen Fällen ihre Wahrheit die ist, welche den Vordergründen des Bewußtseins entspricht — die Wahrheit des Typischen mit einem Zusatz von Wunschwahrheit. In welcher Tragödie, in welchem ernsten Schauspiel würden wir den für die Komödie charakteristischen Schluß dulden: die Lösung des Konfliktes durch einen Zufall?

Es beruht also die Verschiedenheit der Wahrheit in Tragödie und Komödie auf dem Gegensatz der Gefühle, welche ihnen zu Grunde liegen. Der hohe Ernst, zu dem uns die Tragödie stimmt, entspricht der höchsten Wucht der Realität, die Konzentration des Gefühls der der Vorstellungen; die Heiterkeit dagegen, die es mit den Dingen leicht nimmt und sich gerne ausbreitet, ist bereit, zu glauben — wenn es ihr nur Nahrung gibt —, was sie hört und sieht.

Aus diesem Zusammenhange geht beiläufig hervor, daß die poetische Gerechtigkeit wohl in der Wunschdichtung am Platze, in der Tragödie aber durchaus nicht erforderlich ist. Denn wäre das Geschehen in der Tragödie gerecht, so wäre es nicht streng tragisch und bedürfte gar nicht der Notwendigkeit, damit wir daran glaubten — daher denn auch die poetische Gerechtigkeit meist nur unter Aufopferung der Notwendigkeit in die Tragödien hineingedeutet werden konnte. Wenn aber alles mit strengster Notwendigkeit geschieht, sodaß wir von der Wahrheit des Geschauten aufs tiefste durchdrungen sind, und dennoch die höchste Gerechtigkeit in der Handlung zum Ausdruck kommt, so entsteht eine unvergleichliche Wirkung, wie wir sie nur aus ganz wenigen Werken, wie dem Wintermärchen, kennen. Objektive und subjektive Wirklichkeit scheinen versöhnt, das tiefste Wesen des Weltgeschehens scheint geoffenbart, die Dichtung erscheint als »unendlicher Geheimnisse schweigender Bote«.

Die Verknüpfung der Vorstellungen nach Notwendigkeit entspringt dem auf Realitätsbildung gerichteten Intellekt; sie sucht die Realität nicht nur zu erreichen, sondern darüber hinaus die noch nicht bekannte zu erschließen. Als wirklich nehmen wir auf den Schein der Sinne, auf Hörensagen und auf Treu und Glauben allerhand nicht streng Bewiesenes hin; was aber als notwendig verknüpft erwiesen ist, dessen Wirklichkeit ist über allem Zweifel — es sei denn, die Voraussetzungen würden angegriffen. Die Verknüpfung nach Notwendigkeit steigert die Realität des Verknüpften. Obgleich sie ursprünglich eine Verknüpfung der Vorstellungen ist und die Berechtigung ihrer Übertragung auf den Konnex der Dinge seit Hume in Zweifel gezogen wurde, so ist das Postulat irgend einer Gesetzmäßigkeit doch so sehr die Voraussetzung jeder Erkenntnis, daß es nicht anders als mit dieser selbst aufgegeben



werden kann. Alle Erkenntnis geht auf notwendige Verknüpfung des Gegebenen, bestehe diese Verknüpfung nun in einer ungeheuren Kausalreihe oder in rationaler Abhängigkeit alles einzelnen von einem obersten Begriff im Sinne des Spinozismus.

Hiernach nun scheint es, als stehe die Kategorie der Notwendigkeit so völlig im Dienste des Baues der äußeren Wirklichkeit, daß sie in der Kunst, als welche auf die Herausstellung der psychischen Welt ausgeht, nicht statthaben könnte. Aber es ist zu bedenken: so gewiß alle Erkenntnis auf notwendige Verknüpfung ausgeht, so gewiß ist durchgängige notwendige Verknüpfung für die Erkenntnis unerreichbar. Sie stellt das Ideal der Wirklichkeit dar, aber eines, das nur für eine erkenntnistheoretische Fiktion, für den »Menschen überhaupt«, für das »absolute Ich« oder den Weltgeist erreichbar ist. Über den tatsächlichen Bau der Realität, wie wir ihn bis jetzt besitzen, ragt eine durchweg als notwendig begriffene Welt ebenso sehr hinaus, wie eine durchweg dem Zufall preisgegebene hinter ihm zurückbleiben würde. Und hier setzt die Kunst ein. Wir suchen nach Sinn und Zusammenhang des Geschehens; die Wirklichkeit gibt ihn nicht her; wir müssen ihn erst schaffen; aber wir m ü s s e n ihn schaffen. Die Kunst bietet ihn dar. Das unerreichte und unerreichbare Ideal spiegelt sie in ihren Mikrokosmen als erreicht vor. Sie schmeichelt hier dem intellektuellen Grundbedürfnisse der Seele, wie sie ihren allerirrationalsten Neigungen schmeichelte. Obgleich in der Richtung hier mit dem wissenschaftlichen Verfahren übereinstimmend, geht sie doch in der Erfüllung so weit darüber hinaus, daß es wiederum ein (der äußeren Wirklichkeit direkt entgegengesetztes) Element der p s y c h i s c h e n Welt ist, das sie zum Ausdruck bringt.

Mit dieser höchsten intellektuellen Forderung befriedigt die Notwendigkeit, welche die Kunst gibt, zugleich ein tiefes sittliches Bedürfnis. Denn da es gerade die Handlungen und Schicksale der Menschen sind, deren Verknüpfung nach Notwendigkeit sie dartut, so gibt sie mit der intellektuellen zugleich die sittliche Beruhigung, welche der Ergebung, der Überzeugung entspringt, daß Gesetz und Bestimmung das Einzelleben lenken und jeder blinde Stein, der ein Leben vernichtet, ein Werkzeug in Gottes oder des Schicksals Hand ist.

Somit ist die Notwendigkeit nicht nur in intellektueller, sondern auch in sittlicher Hinsicht dem Typus der Wunschwahrheit, das heißt also jenen Inhalten der Kunst beizuzählen, die wahr sind, weil sie die innere Welt der Wünsche, die Wünsche oder Forderungen der Seele zum Ausdruck bringen.

c) War die Verknüpfung der Vorstellungen nach Notwendigkeit ein

ganz wesentliches Element für den Aufbau der objektiven Wirklichkeit, sodaß die subjektive Seite dieser Verknüpfung nur mehr durch Nuancen als der Sache nach sich von der objektiven unterschied, so kommen wir nun zu einer Form der Vorstellungsverknüpfung, die, da sie durch keinerlei Zweckvorstellung geleitet und lediglich durch den natürlichen Ablauf der Assoziationen und durch das Gefühl bedingt ist, auch völlig auf die psychische Welt beschränkt bleibt. Diese Art der Vorstellungsverknüpfung findet ihren Ausdruck in der Lyrik.

Die Verknüpfung der Vorstellungen nach den geläufigsten Assoziationen, nach der Ähnlichkeit des Wortklangs, nach räumlicher oder zeitlicher Kontiguität, findet sich besonders bei Volks- und Kinderliedern, welch letztere hierin bis zum direkten Unsinn gehen [1]). Gewöhnlich aber beruht der Eindruck der Wahrheit in der Lyrik darauf, daß der Vorstellungsablauf, anstatt durch einen logischen Gesichtspunkt, ausschließlich durch ein herrschendes Gefühl bestimmt ist. Schon Gottschall [2]) fordert, daß die Partikeln, da sie meist einen direkten logischen Zusammenhang bezeichnen, in der Lyrik in den Hintergrund zu drängen sind. Natürlich bedient sich auch die Lyrik der allgemeinsten logischen Formen: Anknüpfung des Gleichartigen, Entgegensetzung des Entgegengesetzten, Einschränkung des Allgemeinen, Verallgemeinerung des Besonderen u. s. w. — unter Worten ist eben überhaupt keine andere sinnvolle Verbindung möglich. Aber sie bedient sich dieser Formen etwa so, wie die Zahlenmystik sich der vier Spezies bedient. Alles Gegenständliche ist für die Vorstellungsverknüpfungen in der Lyrik nur insoweit vorhanden, als es für das Gefühl von Bedeutung ist. Daher die seltsame Sprunghaftigkeit der erzählenden Volkslieder. Während in jeder epischen Erzählung die genauesten Zeit- und Ortsangaben üblich sind, finden sie sich in der Lyrik nirgends. Sie begnügt sich mit den allgemeinsten Hinweisen: dann, bald, schon, neben, über u. s. w. Die komisch unlyrische Wirkung der Heineschen Strophe:

»Im Jahre achtzehnhundertsiebzehn
Sah ich ein Mädchen wunderbar« [3])

ist wie ein *experimentum crucis* auf diese Eigentümlichkeit der Zeitangaben in der Lyrik.

Der Zusammenhang der Vorstellungen ist nicht nur von dem Gefühl beherrscht, sondern häufig nur aus ihm heraus überhaupt verständlich. Man analysiere die Aufeinanderfolge der Vorstellungen in:

---

[1]) Vgl. Kinderpredigt: »*Quibus, quabus,* die Enten geh'n barfuß«, u. s. w. aus: »Des Knaben Wunderhorn«.

[2]) »Poetik«, Breslau 1870.

[3]) Aus »Jenny«, »Neue Gedichte«.

Der Tod, das ist die kühle Nacht;
Das Leben ist der schwüle Tag.
Es dämmert schon; mich schläfert;
Der Tag hat mich müd gemacht.

Über mein Bett erhebt sich ein Baum,
Drin schlägt die junge Nachtigall.
Sie singt von lauter Liebe;
Ich hör' es sogar im Traum.

Der Zusammenhang des Gedichtes ist nur auf dem Umwege des Gefühls verständlich. Aber die ganze innere Wahrheit dieses Gedichtes beruht auf diesem Zusammenhange!

Und was anders macht die tiefe künstlerische Wahrheit aller Gleichnisse aus, als die Souveränität, mit der hier die heterogensten Dinge einander gleichgesetzt werden, weil sie psychisch — sei es für die Anschauung, sei es für das Gefühl — gleichwertig sind, mögen sie als Dinge so wenig miteinander zu tun haben wie Sterne und Blumen, Vögel und Menschen, Tod und Nacht oder gar Schubfächer, Kirchhöfe und Sphinxe! [1]) Auch der Grad, bis zu dem Gleichnisse ausgeführt werden dürfen, bestimmt sich durch die psychische Äquivalenz der Vorstellungen oder Vorstellungselemente, und als unwahr fühlen wir jedes Gleichnis, das diese Äquivalenz verletzt; sei es, daß die verglichenen Vorstellungen ihrem Anschauungsinhalt oder ihren Gefühlswirkungen nach einander widersprechen, sei es, daß das Gleichnis die Vorstellung, welche es erleuchten, auszieren oder nachdrücklich betonen [2]) sollte, nur in einem ihrer Elemente trifft, in den übrigen aber sie verwirrt oder durch eigene Dunkelheit mit verdunkelt. Wenn Lohenstein sagt: »Diese Gaben zogen, nicht anders als der Agtstein die Spreu, unterschiedene Helden an den Hof« [3]), so ist einmal die Anziehungskraft dieser Gaben deshalb der des Agtsteins nicht äquivalent, weil wir wohl von jener, nicht aber von dieser etwas wissen, sodann aber deshalb, weil der Gefühlston der Vorstellung: Spreu dem der Vorstellung: Helden widerspricht. Ferner macht sich jeder Mißgriff in der Äquivalenz der Gefühlsintensität, welche die miteinander verglichenen Vorstellungen auslösen, aufs empfindlichste als Unwahrheit fühlbar. Wenn der junge Schiller durch das Saitenspiel seiner Laura zur Statue entgeistert und versteinert dazustehen behauptet, so wirkt dies als hohle Übertreibung; dagegen macht die äußerste Richtigkeit,

[1]) Vgl. Baudelaire, *Fleurs du mal. Spleen LXXVIII, J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.*

[2]) Vgl. Breitinger, Kritische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Zürich 1740.

[3]) Ebenda S. 465.

Reinheit und Sicherheit, die wir in der Verwendung solcher Gleichnisse bei Goethe durchweg finden, nicht zum geringsten Teile die große Wahrhaftigkeit seiner Dichtung aus.

So erklärt sich die Wahrheit der Gleichnisse, jener »seltsamen Vorstellungen, deren Wahrscheinlichkeit in einem Betruge der Affekte begründet ist«[1]), aus dem allgemeinen Wesen der künstlerischen Wahrheit. Wir dürfen nicht, wie dies die Romantiker taten, aus den der Kunst eigentümlichen Zusammenhängen auf wirkliche Zusammenhänge schließen. Während Bernhardi in der Metapher den Ausdruck dafür fand, daß ein geheimes Band die sinnliche und die unsinnliche Welt verbinde, und die Trennung zwischen ihnen nur scheinbar sei, so müssen wir, um all den verschiedenen Inhalten gerecht zu werden, die in der Kunst als Wahrheit gefühlt werden, uns damit begnügen, in der Metapher den sprachlichen Ausdruck für die psychische Gleichwertigkeit der verglichenen Vorstellungen zu sehen. Wenn es im »Zerbino« heißt:

»Was neidisch sonst der Götter Schluß getrennt,
Hat Gott in Phantasie allhier vereint,
Sodaß der Klang hier seine Farbe kennt,
Durch jedes Blatt die süße Stimme scheint«

so kommt in dieser Vereinigung der in Wirklichkeit geschiedenen Sinneseindrücke zunächst nicht, wie Tieck will, das Geheimnis eines höheren Lebens, sondern das unserer eigenen Seele zum Ausdruck. Die im »Garten der Poesie« geltende Weltordnung spiegelt das Gefüge der inneren Welt.

5. Gefühle.

Wenn wir von den Vorstellungen zu den Gefühlen[2]) übergehen, so können wir die Frage nicht ebenso stellen, wie es früher geschah. Die Vorstellungen bildeten das Material zum Aufbau der äußeren Wirklichkeit. Die Unterschiede, welche die in der Psyche verharrenden Vorstellungen ihrem Inhalte und ihrem Ablaufe nach denjenigen gegenüber aufwiesen, welche (nach Prinzipien, die wir hier nicht zu untersuchen haben) als wahr erkannt und zum Bestandteil der wirklichseienden Welt erhoben werden — diese Unterschiede spiegelten sich in dem Verhältnis der künstlerischen zur objektiven Wahrheit wider. Bei den Gefühlen gibt es diese Unterschiede nicht. Wir haben schon eingangs gesehen, daß überall da, wo Gefühle an dem Aufbau der äußeren Wirklichkeit beteiligt waren, religiöse und poetische Elemente

[1]) Breitinger a. a. O.

[2]) Unter Gefühl wird im folgenden die praktische Seite des Bewußtseins überhaupt verstanden, also auch Wille, Strebungen, Triebe u. s. w.

in dieselbe hineingetragen wurden. Beim Aufbau der Welt, die wir im engeren und strengen Sinne als Wirklichkeit bezeichnen, mußten diese Elemente daher wieder ausgeschaltet werden. Das Gefühl tritt also nicht in die äußerere Welt hinüber, und wenn die Kunst die psychische Welt auch des Gefühls aufdeckt, so ist diese durch ihren Gegensatz zur objektiven Wirklichkeit nicht charakterisierbar.

Nun bleibt aber das Gefühl, obgleich es zu Erkenntniszwecken nicht bearbeitet wird, doch in seiner ursprünglichen Existenzform, in der inneren Welt, nicht völlig gefangen; das Weltgesetz des Ausdrucks macht auch an ihm seine elementare Macht geltend. Im Leben gibt es Gefühlsausdruck einmal bei den vorwiegend passiven Gefühlen als physiologisch-physiognomischen Ausdruck, sodann bei den mehr aktiven als Ausdruck in Handlungen. Der Ausdruck in Worten, an den man noch denken könnte, ist, wie leicht ersichtlich, jenen elementaren und relativ adäquaten Ausdrucksformen gegenüber überhaupt kein Ausdruck, sondern nur ein ungefährer Hinweis auf eine Realität, ein Verständigungsmittel der Menschen untereinander, und eines überdies, welches ja den Vorstellungen, neben dem Ausdruck, den diese in der objektiven Wirklichkeit besitzen, auch zu Gebote steht.

Seinen physiologischen und physiognomischen Ausdruck führt jedes Gefühl so unfehlbar mit sich, daß man diese seine äußere Existenzform geradezu zu seinem Wesen hat machen wollen. Aber dieser Ausdruck, sofern er adäquat ist, ist unwillkürlicher Ausdruck; das Erblassen, Erröten, Zittern, Weinen, Lachen und Toben ist für den, der von den entsprechenden Gefühlen erfüllt ist, keine Objektivation; es ist wohl eine augenblickliche Erleichterung, aber keine Darstellung des Gefühls, die vielmehr vergeblich durch Worte versucht wird. Dazu kommt, daß es solchen momentanen körperlichen Ausdruck wohl für Affekte gibt, Gefühle aber, die sich über einen längeren Zeitraum erstrecken, sich nur unvollkommen, im Kampfe mit der gewohnten Lebensweise und anderen, entgegengesetzten Gefühlen als Ausdruck durchsetzen, sich erst allmählich in Gesichtsfarbe, Haltung, Gebärden konsolidieren, und daß, schließlich, der Ausdruck schwächerer Gefühle überhaupt nur durch Plethysmographen oder dergleichen feststellbar ist. Der physiologisch-physiognomische Gefühlsausdruck ist daher im Leben niemals rein, er kann es nicht sein und gelangt höchstens in einzelnen großen Augenblicken — Augenblicken, in denen das Leben die Kunst erreicht — zur Adäquatheit.

Sofern die künstlerische Darstellung des Gefühls diesem natürlichen Ausdruck folgt und ihn abschildert, hängt ihre Wahrheit von keinen anderen Bedingungen ab als von denen, welchen jede künstlerische Darstellung wirklichen Geschehens untersteht. Auch hier wird die

Erinnerung den natürlichen, mannigfach verzerrten Ausdruck isolieren und auf seine typische Erscheinungsform bringen. Der Schauspieler wird die typische Gebärde eines Charakters, der Porträtist die den seelischen Ausdruck bezeichnenden Formen des Kopfes herausarbeiten; auch wenn der Lyriker, der Dramatiker oder Romanschriftsteller den für einen Affekt charakteristischen Vorstellungsverlauf wiedergibt, so kann dies noch als Schilderung des natürlichen Gefühlsausdrucks gelten.

Nun geht aber die Kunst in dieser Korrektur, welche sie im Interesse der künstlerischen Wahrheit an der Wirklichkeit des Lebens übt, noch weiter. Das Gefühl ist uns nicht nur indirekt durch seine »Begleiterscheinungen«, sondern auch direkt durch innere Wahrnehmung gegeben, und durch innere Wahrnehmung wissen wir nicht nur um das Gefühl selbst, sondern auch um den Wunsch, den Drang, den Willen zum Ausdruck, der ihm innewohnt, und der in vollem Umfange im Leben niemals realisiert wird. Der Kunst genügt daher nicht die reinere Herausarbeitung des tatsächlich wahrnehmbaren Gefühlsausdrucks, der von tausend äußeren Bedingungen abhängig ist. Von der Schilderung des tatsächlichen geht sie zur völligen Neuschaffung eines adäquaten Gefühlsausdrucks über; und zwar gelingt ihr dies, indem sie auf die Elemente des physiologischen Ausdrucks zurückgeht. Durch Gewinnung solcher für sich veränderlichen Elemente gelangt sie zu einer Vereinzelung und Verstärkung des Ausdrucks, welche, da sie nur der Sehnsucht, nicht der Wirklichkeit entspricht, die Wunschwahrheit des Gefühlsausdrucks genannt werden mag.

Als Elemente des physiologischen Gefühlsausdrucks müssen wir alle jene künstlerischen Ausdrucksmittel betrachten, die mit dem tatsächlich wahrnehmbaren natürlichen Ausdruck zunächst in keiner Beziehung zu stehen scheinen. Hierhin gehören vor allem die sämtlichen Ausdrucksmittel der Musik, dann aber auch die Farben, Linien, Flächen, Raum- und Schwereverhältnisse der bildenden Künstler, die Rhythmen und Gleichklänge der Dichter. Worauf die Ausdruckskraft dieser Mittel, z. B. der Farben, im einzelnen beruht, ist hier nicht der Ort zu untersuchen. Jedenfalls müssen wir vermuten, daß sie, wie auch Rhythmen, Melodie und Harmonie letzten Endes aus physiologischen Ausdruckselementen verständlich werden. Aber mögen wir auch wirklich »die Tonhöhe von dem menschlichen Gesangsorgane aus, die Tondauer an unserem angeborenen Metronom, dem Herzschlag, werten« [1]) — daß durch diese Mittel die kompliziertesten Gefühlsfolgen adäquaten Ausdruck finden können, ist eine Entdeckung der Kunst und ein Geheimnis,

---

[1]) Vgl. Riemann, Die Ausdruckskraft musikalischer Motive. Diese Zeitschr. I, Heft 1, S. 57.

das wir an dieser Stelle nur feststellen, nicht erörtern können. Die Kunst entdeckt uns hier nicht nur eine Wahrheit, sie teilt sie uns auch in einer ganz neuen Sprache mit, und es scheint, daß nur in dieser Sprache der Ausdruck dieser Wahrheit möglich ist. —

Die zweite natürliche Ausdrucksform des Gefühls, die Tat, schließt sich direkt an den physiologischen Ausdruck an. Sie ist zunächst Reflexbewegung und auch in der Wirkung ihr gleich. Der Zornige, der das Glas, das er zur Erde geworfen, zersprungen sieht, wird durch diesen sichtbaren Ausdruck seines Zorns besänftigt. Sobald nun aber aus der vorwiegend reflektorischen Bewegung eine bewußte Willenshandlung wird, ist der unmittelbare Gefühlsausdruck gehemmt.

Die Handlung unterliegt zunächst den rein äußeren Hemmungen des Lebens, dem Widerstande der anderen Menschen, dem Widerstreite mit anderen Gefühlen, sodann aber auch den Hemmungen der Vernunft. Wie — auf der theoretischen Seite des Bewußtseins — der psychischen Wirklichkeit nicht nur die äußere Welt des naiven Bewußtseins, sondern auch der aus ihr entwickelte strenge Begriff der objektiven Wirklichkeit gegenüberstand, so tritt auch hier, im Praktischen, dem unmittelbaren Gefühlsausdruck durch Taten nicht nur die Kompliziertheit des äußeren Lebens, sondern auch das aus ihr entwickelte Gesetz des ethischen Bewußtseins entgegen. Wie die Vorstellungen zu Erkenntniszwecken, so wird der Gefühlsausdruck aus ethischen Gründen modifiziert. Wie das theoretische Bewußtsein seine einzelnen Elemente vergewaltigte, um den Zusammenhang der objektiven Wirklichkeit herzustellen, so duldet auch das praktische Bewußtsein nicht, daß die Handlung ein einzelnes, momentan herrschendes Gefühl zum Ausdruck bringe, sondern über ihm steht das Gesetz, daß die Taten ein bestimmtes — wesentlich durch die Gesellschaft vorgeschriebenes — Verhältnis der Gefühle zueinander zum Ausdruck bringen sollen. Wie nun im theoretischen Bewußtsein der Erkenntniszweck so dominierte, daß die natürliche psychische Beschaffenheit der Vorstellungen und Wahrnehmungen zuweilen kaum noch zum Bewußtsein kam, so ist auch in der praktischen Sphäre das Sittengesetz von solcher Kraft, daß die ihm widersprechenden Gefühle und ihr natürlicher Ausdruck oft ganz verwischt werden. Sitte und Sittlichkeit, Stolz und Scham halten uns tausendmal von der Handlung zurück, welche der adäquate Ausdruck unseres Gefühls sein würde, und je höher vollends die Gesittung steigt, d. h. je mehr Hemmungen aus den erstarkten Gefühlen der Menschlichkeit, Gerechtigkeit, der Selbstachtung und der Achtung anderer dem spontanen Gefühlsausdruck in Handlungen entgegenstehen, je weniger also das Verlangen nach demselben im Leben gestillt werden kann, desto kunstbedürftiger wird ein Volk werden.

In der künstlerischen Darstellung kann jedes Gefühl ungehemmt durch andere, entgegengesetzte Gefühle, Pflicht, Sitte oder Konvention in Handlungen, Reden und Gesten den ihm adäquaten Ausdruck gewinnen. Die Kunst zeigt den Menschen, wie er mit sich allein ist, und das Gefühl, wie es für sich allein ist. Wie bei den Wahrnehmungen die besonderen Erkenntniszwecke, durch welche sie verbessert und verändert werden, von der Kunst ignoriert wurden, so werden auch hier, bei den Gefühlen, alle moralischen Zwecke, alle Schranken, welche aus der Kompliziertheit und die, welche aus dem Einheitswillen der Persönlichkeit hervorgehen, von der Kunst aufgehoben; das Gefühl als Individuum tritt rein hervor und gewinnt jene Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die dem Gefühlsausdruck der Kinder oft eine so überzeugende Ehrlichkeit verleiht.

Die Kunst gibt auch hier wieder entweder den typischen Ausdruck des Tatsächlichen oder Wunschwahrheit. Das Drama insbesondere, das, *ex verbo,* Handlungen zum Gegenstande hat, enthält bald die eine, bald die andere Wahrheit. Weshalb uns das Dasein der Bühnenhelden dem der wirklichen Menschen gegenüber allgemein als ein gesteigertes erscheint, das liegt zum größten Teile darin, daß ihre Gefühle, ihr inneres Wesen überhaupt, in ihren Handlungen mit so voller Entschiedenheit zum Ausdruck kommt. Die klassischen Dichter, die im Drama mehr Charakter- als speziell Gefühlsausdruck sahen, sind, indem sie häufig gerade den Konflikt des real möglichen mit dem gewünschten Gefühlsausdruck darstellen, hier wie auch sonst die Vertreter der typischen Wahrheit. Dagegen ist bei anderen, so bei Molière, Hebbel oder Ibsen der Ausdruck der Gefühle in Handlungen in einem Grade gesteigert, der alle Möglichkeit des natürlichen Ausdrucks weit hinter sich läßt und nur als Wunschwahrheit begreiflich ist. Der Mensch ist nicht mehr Mensch, sondern der Geiz, die Eifersucht, die Liebesraserei, die Abenteuerlust oder der Wille zur Konsequenz in Person. Man denke an Brand. Oder man nehme eine Gestalt wie die des Kandaules in »Gyges und sein Ring«. Es ist wohl schwerlich in der Geschichte ein Mann aufzufinden, den Stolz und Mitteilungsbedürfnis so weit treibt, daß er die Schönheit seiner Frau den Blicken anderer preisgäbe. Und wenn er in Wirklichkeit zu finden wäre, so widerspräche seine Handlung doch so sehr der Wahrscheinlichkeit, daß sie in künstlerischer Darstellung insofern unwahr wirken würde. Dennoch wirkt des Kandaules Tat wahr als Ausdruck einer Tendenz, eines Ansatzes, eines allgemein menschlichen Zuges. Die Dichtung wirkt hier wie ein Vergrößerungsglas. Ähnlich Hilde Wangel aus dem »Baumeister Solneß«. Vom Gesichtspunkte der Möglichkeit aus kann ihre ganze Erscheinung und Handlungsweise nicht

anders denn als die einer Verrückten bezeichnet werden. Aber als Ausdruck der Sehnsucht nach einem Tun, das dem innersten Traum und Glauben Ausdruck gäbe, ist die Gestalt im Tiefsten wahr. Dieselbe Wunschwahrheit hat auch das Gebahren des Käthchen von Heilbronn, nur daß Kleist durch die Naivität des Mädchens einerseits, durch Zuhilfenahme des Wunderbaren und des Pathologischen anderseits auch die Wahrheit des Wahrscheinlichen zu retten suchte.

4. Ergebnisse: Das Verhältnis der künstlerischen Wahrheit zur wissenschaftlichen, insbesondere zur Wahrheit der Psychologie. Die Arten der künstlerischen Wahrheit. Das Verhältnis der künstlerischen Wahrheit zur Schönheit.

Wenn wir die vorstehenden Betrachtungen im Zusammenhange überblicken, so ergibt sich, daß hier über die Kunst selbst nichts Neues behauptet wurde. Daß die Kunst die durch den Menschen hindurchgegangene Natur gibt, daß sie Seelisches versinnlicht, Sinnliches beseelt, ist ein Gemeinplatz geworden. Auch handelte es sich nicht um diese Tatsachen an und für sich, sondern darum, zu zeigen, daß auf diesen Tatsachen die Wahrheit der Kunst beruht. Aus der Natur des Kunstwerks, als welches nicht den Gegenstand unmittelbar aufnehmen kann, sondern ihn durch die Phantasie des Künstlers erst hindurchgehen, in der des Betrachters erst wieder entstehen lassen muß, aus dieser Natur des Kunstwerks folgt, daß auch die Erkenntnis, die es vermittelt, keinerlei wissenschaftliche oder philosophische Erkenntnis über Objektives, sondern ausschließlich psychologische Erkenntnis sein kann. Dieser Begriff der künstlerischen Wahrheit sollte formuliert und im einzelnen klargestellt werden.

Aus dieser Auffassung wird sowohl der Zusammenhang als auch der Gegensatz klar, in welchem sich die künstlerische mit der wissenschaftlichen Wahrheit befindet. Es wird klar, wie die Kunst zuweilen gleichsam auf dem Wege zur wissenschaftlichen Wahrheit sein kann, indem sie nämlich durch die typische Darstellung einer begrifflichen Erkenntnis sich nähert oder, durch die Verknüpfung ihrer Elemente nach Notwendigkeit, ein Ideal der wissenschaftlichen Forschung antizipiert, wie sie anderseits, in phantastischen Erfindungen, im Märchen, in der Wunschdichtung überhaupt, aller Wirklichkeit und objektiven Wahrheit ins Gesicht schlagen kann, und gleichwohl, im einen wie im anderen Falle, mit dem gleichen Eindrucke der Wahrheit uns überwältigt. Man kann daher nicht sagen, die künstlerische Wahrheit sei

eins mit der wissenschaftlichen oder sie überstrahle sie — »voraus-geoffenbart dem kindlichen Verstand« —, man kann auch nicht sagen, Kunst sei Lüge, Übertreibung, Verklärung ihrem Sinn und Wesen nach; vielmehr, sie ist, an der objektiven Wahrheit gemessen, beides, wenn sie ihre eigene Wahrheit erreichen will, weil die psychische Wirklichkeit, welche sie zum Ausdruck bringt, sowohl die mit der wissenschaftlichen Erkenntnis sich berührende wie die der Wirklichkeit abgewandte Seite des Bewußtseins umfaßt.

Ist es hiernach klar, daß die künstlerische Wahrheit in gar keinem oder in einem nur zufälligen Verhältnis (s. oben S. 475) zu den Inhalten wissenschaftlicher oder historischer Wahrheiten stehen kann, so scheint es doch, als müßten wir von diesem allgemeinen Urteil eine Wissenschaft ausnehmen, welche den gleichen Inhalt zu haben scheint, wie ihn — nach unserer Bestimmung — die künstlerische Wahrheit hat: die Psychologie. Die Psychologie scheint, ganz wie die künstlerische Wahrheit, die Aufgabe zu haben, die psychische Wirklichkeit in ihrer Eigentümlichkeit aufzudecken. Hat z. B. die Naturwissenschaft (im weitesten Sinne) die objektiven Sinnesreize zum Gegenstande, so hat es die Psychologie, ganz wie die Kunst, mit den subjektiven Sinneserscheinungen zu tun. Es scheint also, als müßten wir als das Verhältnis der künstlerischen zur psychologischen Wahrheit dasselbe gelten lassen, das früher zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Wahrheit überhaupt angenommen wurde, nämlich: der Inhalt beider Wahrheiten sei der gleiche; nur die Form, in welcher diese Inhalte von Wissenschaft und Kunst ausgedrückt würden, sei verschieden. Die wissenschaftliche Wahrheit sei diskursiv, die künstlerische anschaulich.

Ist dies nun wirklich nur ein Formunterschied? Und was heißt dies? Worin besteht er?

Was uns überhaupt berechtigt, von künstlerischer E r k e n n t n i s zu sprechen, das ist lediglich das in diesem Begriffe enthaltene Moment der Übereinstimmung; ist doch von Kausalerklärung und Deduktion in der künstlerischen Erkenntnis nichts enthalten. Aber eben dies Moment der Übereinstimmung ist in beiden Arten der Erkenntnis verschieden.

Die Psychologie übersetzt — wie jede Wissenschaft — ein anschaulich d. i. in diesem Falle: ein der inneren Wahrnehmung Gegebenes in Begriffe. Sie zergliedert die Bewußtseinskomplexe, sie klassifiziert deren Elemente und stellt gesetzliche Beziehungen zwischen ihnen auf. Die Kunst dagegen macht ein der inneren Wahrnehmung Gegebenes nur einem anderen Organ, der äußeren Wahrnehmung, zugänglich, sie macht für Auge und Ohr wahrnehmbar, was nur dem

»inneren Sinn« gegenwärtig war. Genauer: die Kunst gestaltet die sinnliche Wahrnehmung zur Übereinstimmung mit der Vorstellung; den Inhalt einer abstrakten Vorstellung macht sie sinnlich gegenwärtig, den Gefühlen gibt sie klangliche oder farbige Gestalt, gibt sie in Vorstellungen, die ihnen entsprechen, einen Körper. Wissenschaft wie Kunst schaffen Übereinstimmungen, stellen Gleichungen auf. Aber die Wissenschaft hebt, indem sie Übereinstimmung herstellt zwischen Begriffen, alle Elemente des Gegebenen gleichmäßig in eine andere Region. Die Kunst schafft eine Übereinstimmung, indem sie einem psychisch Gegebenen, das sie beläßt wie es ist, ein Gegenbild schafft, wie wenn man zu einer gegebenen Farbe die gleiche herzustellen sucht. Versteht man doch auch innerhalb der Wissenschaft unter einem dichterischen oder künstlerischen Begreifen ein solches, welches einen Gegenstand durch den Vergleich mit einem anderen erklärt: das Begreifen durch Analogie. Jedes Kunstwerk ist gewissermaßen eine hypothetische Konstruktion, die sich nachher als richtig oder falsch erweist, je nachdem das Gefühl der Übereinstimmung eintritt oder nicht. Die Kunst gleicht hierin dem Beweisverfahren der Geometrie; sie konstruiert innerhalb des sinnlich Wahrnehmbaren, für die sinnliche Wahrnehmung, ein der Erinnerungs- oder Phantasievorstellung Entsprechendes, wie die Geometrie innerhalb des wirklichen Raumes, für die Raumanschauung, ihre dem vorgefaßten Begriffe entsprechenden hypothetischen Gebilde. Die Psychologie untersucht im einzelnen die Unterschiede von Erinnerungs- und Wahrnehmungsvorstellung. Die Kunst konstruiert die entsprechende Erinnerungsvorstellung und stellt sie anschaulich dar. Die Wissenschaft macht, indem sie eine Übereinstimmung zwischen Begriffen herstellt, verworren Gegebenes klar. Die Kunst erhellt es, indem sie einem Gegebenen ein Gegenbild schafft. Gewinnt man eine wissenschaftliche Erkenntnis, so ist es, wie wenn man eine Chladnische Platte anstreicht: die wirr beieinanderliegenden Sandkörnchen stieben auseinander und ordnen sich zu regelmäßigen Figuren. Eine künstlerische Wahrheit aber ist wie ein Licht, welches einen dunklen Gegenstand plötzlich beleuchtet.

In diesem Licht, das sie auf unser inneres Leben wirft, besteht auch die Bedeutung, welche die Kunst für den einzelnen Menschen besitzt, besteht alle Beglückung, alle Bereicherung, aber auch alle unheilvolle Wirkung, welche von ihr ausgeht. Wir wissen um mehr Dinge durch die Kunst. Sie verfeinert unser Gehörorgan; auf tausend Dinge der sichtbaren Welt macht sie uns aufmerksam, an denen wir achtlos vorübergingen; aber indem sie auch unser Gefühlsleben bewußter und feiner macht, kann sie zu jenem verhängnisvollen, nach innen gerichteten Wesen führen, welches das tätige Leben hemmt.

Aus dem über das Verhältnis der wissenschaftlichen zur künstlerischen Wahrheit Gesagten folgt, daß die künstlerische Wahrheit um so viel vielgestaltiger ist als die wissenschaftliche, wie die Vorstellungen der Gegenstände vielgestaltiger sind als die Gegenstände selbst. Da die künstlerische Wahrheit nur in der Übereinstimmung des in der inneren und äußeren Wahrnehmung Gegebenen besteht, so sind die einzelnen Wahrheiten unabhängig voneinander. Während die Wahrheit der Urteile auf ihrem Zusammenhange beruht, ist die künstlerische Wahrheit — wie die Schönheit selbst — nur im Einzelurteil konstatierbar. So verschiedene Wahrheiten über denselben Gegenstand wie die der Wahrscheinlichkeit und die des Wunsches — Bilder der Dinge, die einander direkt entgegengesetzt sind, — schließen doch in der Kunst einander nicht aus, weil sie verschiedenen Bewußtseinssphären angehören.

Wir unterschieden die Wahrheit der Wahrnehmungen und die der Vorstellungen und Vorstellungsverbindungen, und hier wiederum die Wahrheit der Erinnerungsvorstellungen, die in dem Typischen, Charakteristischen und Wahrscheinlichen einerseits, der Gefühls- und Stileinheit anderseits zum Ausdruck kam, und die der Phantasievorstellungen, die wesentlich Wunschwahrheit war. Diese ihrerseits war verschieden, je nachdem sie intellektuelle Postulate wie die der Naturbeseelung und der notwendigen Verknüpfung, oder Gefühls- und Willenstendenzen zum Ausdruck brachte. Schließlich erschloß die Kunst in dem nur ihren Mitteln zugänglichen adäquaten Gefühlsausdruck eine eigene Wahrheit.

Nun ist klar, daß von diesen verschiedenen Arten der Wahrheit nur diejenigen Kombinationen ihrerseits wieder als wahr wirken, die in der psychischen Wirklichkeit vorhanden sind. Eine Arie z. B. kann der Wahrheit des natürlichen Ausdrucks widersprechen, dafür aber die höchste Wahrheit des der Kunst eigentümlichen adäquaten Gefühlsausdrucks besitzen; alle Wahrheit des Typischen schließt die des Märchens aus. Jede dieser Bewußtseinssphären trägt ihre eigene Konsequenz in sich und jedes Hinüberspielen der einen in die andere, welches diese Konsequenz verletzt, wirkt sogleich als unwahr (s. oben S. 479). In manchen Epochen und in manchen Gruppen von Menschen sind entweder die Erinnerungsvorstellungen oder die Wahrnehmungen oder die Phantasievorstellungen oder die Gefühle so sehr im Vordergrunde des Bewußtseins, daß eine den anderen Bewußtseinssphären entsprechende Wahrheit nicht mehr als solche empfunden und ihr Fehlen nicht vermißt wird. So empfand das frühe Mittelalter zu sehr literarisch und zu wenig visuell, um in seinen bildnerischen Darstellungen den Mangel der »Naturwahrheit«

zu fühlen [1]). Als im vorigen Jahre bei Gelegenheit des Schillerjubiläums die verschiedensten Schriftsteller sich über Schiller und die Gestalten seiner Dramen äußerten, kamen mehrere darin überein, daß seine Gestalten wahr seien nur für die ganz jungen und für die ganz reifen Menschen, für diejenigen, die das Leben noch nicht kennen, und für die, welche es nicht mehr suchen, für alle, welchen der allgemeine Rhythmus des Lebens Genüge tut. In der Tat ist es, im Gegensatze zu der durch Lebenserfahrung verdichteten, die durch das Medium der Ferne vage und silhouettenhaft gewordene, individuell nicht bestimmte Vorstellung von den Menschen, welche in Schillers Gestalten ihren Ausdruck findet, daher diese nur von solchen Personen als wahr gefühlt werden, bei denen die Zone dieser allgemeinen Vorstellungen stark entwickelt ist. Diese verschiedenen Arten der künstlerischen Wahrheit erklären auch die relative Berechtigung so verschiedener Kunstströmungen wie des Naturalismus und Idealismus, welche ja gerade über die künstlerische Wahrheit sich im Gegensatze befinden. Wenn nach der Lehre des Naturalismus die Kunst uns die Welt zeigen soll so wie sie ist, nach der des Idealismus dagegen uns in eine höhere Sphäre reinerer Wirklichkeit heben soll, so sind es nur verschiedene Zonen des Bewußtseins, deren Darstellung sie von der Kunst verlangen. Wahr oder unwahr können beide Formen der Darstellung sein. Sucht der Naturalismus die Wahrheit des Charakteristischen, so verlangt der Idealismus von der Kunst die Wahrheit des Wunsches. — Ebenso sind bestimmte Kombinationen in einer Zeit notwendig, die in einer anderen unmöglich sind. Der »Romantiker« Kleist, dem die Wunschwahrheit im Vordergrunde stand, konnte doch die der Wahrscheinlichkeit in der Gestalt des Käthchen nicht entbehren, der »Naturalist« Ibsen vermag seinen konsequent romantisch durchgeführten Helden doch solche Kraft der Wahrheit zu geben, daß sie aus einem Milieu, das ganz der typischen Wahrheit gemäß gestaltet ist, doch nicht herausfallen. Allen Bewußtseinssphären zu entsprechen, ohne in Widersprüche zu geraten, scheint das Geheimnis der ganz Großen. In den in jeder Beziehung wahren Gestalten Goethes spiegelt sich das große Gleichgewicht seiner Seelenkräfte; man stelle, um des Unterschiedes inne zu werden, seine Mignon neben Hilde Wangel oder das Käthchen von Heilbronn.

Neben den individuellen und zeitlichen Unterschieden in der Bewußtseinswirklichkeit ist die Stellung des Werkes im System der Künste bestimmend für die besondere Art künstlerischer Wahrheit,

---

[1]) S. hierüber Jolles, Zur Deutung des Begriffes Naturwahrheit in der bildenden Kunst. Freiburg 1905.

die in ihm Ausdruck findet. Wir haben der besonderen Wahrheitsform der Tragödie und der Lyrik bereits Erwähnung getan, ebenso der Verschiedenheit der Kunstarten, welche sich aus der Verschiedenheit der möglichen künstlerischen Standpunkte, d. i. aus der Verschiedenheit des psychischen Verhaltens dem Gegenstande gegenüber, ergab (naive und sentimentale Dichtung). Für den Unterschied von Tragödie und Komödie hat schon Aristoteles [1]) etwas derartiges angedeutet. Für Märchen, Lyrik, Epos und Drama hat es in sehr interessanter Weise W. v. Humboldt [2]) ausgeführt.

Es erhebt sich schließlich die Frage, wie sich die Wahrheit des

---

[1]) Er gründet ihn zwar zunächst auf die Verschiedenheit des Gegenstandes. Die Tragödie ahme die σπουδαίους, die Komödie die φαύλους nach; aber er kennt auch die Unterschiede in der Gesinnung der Künstler, welche sie zur Nachahmung der einen oder der anderen Menschenart treibt (die εὐτελέστεροι und σεμνότεροι), sodaß der Unterschied der Gattungen schließlich doch auf die Verschiedenheit des Standpunktes demselben Gegenstande gegenüber hinausläuft. Denn natürlich sind die Menschen nicht so reinlich verschieden, daß nicht je nach dem Standpunkt, von dem aus er betrachtet wird, derselbe Mensch zu der einen oder der anderen Art gezählt, zum Komödien- wie zum Tragödienhelden gemacht werden könnte.

[2]) Vgl. »Herrmann und Dorothea«, herausgegeben v. Hettner 1888. Da Humboldts Auffassung in ihrem Grundgedanken mit dem im Texte Ausgeführten verwandt und geeignet ist, es weiter zu beleuchten, so sei die betreffende Stelle vollständig angeführt: »Man kann die poetische Wahrheit überhaupt durch die Übereinstimmung mit der Natur als einem Objekt der Einbildungskraft, im Gegensatz gegen die historische als der Übereinstimmung mit derselben als einem Objekt der Beobachtung definieren. Historisch wahr ist, was in keinem Widerspruche mit der Wirklichkeit, poetisch, was in keinem Widerspruche mit den Gesetzen der Einbildungskraft steht. Die Einbildungskraft überläßt sich nun entweder bloß der Willkür ihres eigenen Spiels, das sie nur künstlerisch ausführt, oder sie folgt den inneren Gesetzen des menschlichen Gemüts oder den äußeren der Natur. Je nachdem sie eine dieser drei Richtungen wählt, wird die poetische Wahrheit zu einer bloßen Wahrheit der Phantasie oder zu einer idealischen oder pragmatischen. Die erstere ist nur im Märchen brauchbar. ... Alles, wonach bei einem so willkürlichen Verfahren noch gefragt wird, ist bloß, ob die Einbildungskraft diese Züge in eine stetige Reihe, in ein Bild zusammenzufassen im stande ist. Die idealische Wahrheit ist vorzugsweise ein Eigentum des lyrischen Dichters und der Tragödie. Sie nimmt alles vollgültig auf, was nur, nach der allgemeinen Beschaffenheit des Gemüts, nach den allgemeinen Gesetzen der Veränderungen desselben in ihm denkbar ist, es möchte sich nun übrigens noch so weit von der Natur entfernen, in der Erfahrung noch so selten gefunden werden. Die strengere pragmatische hingegen verwirft alles, was nicht innerhalb des gewöhnlichen Laufes der Natur liegt, und schließt sich genau an die Gesetze derselben, sowohl die physischen als die moralischen, insofern sie mit jenen übereinstimmen, an. Sie fordert geradezu das Natürliche, und wenn sie auch das Außerordentliche und Ungewöhnliche nicht ausschließt, so muß es doch immer vollkommen auch mit dem Naturgange im ganzen, mit dem Gattungsbegriff der Menschheit übereinstimmen ... Dies aber ist das Gebiet des epischen Dichters.« (S. 170/171.)

Kunstwerks zu seiner Schönheit verhalte, ob sie mit ihr oder einem ihrer Elemente identisch, eine Folge oder Voraussetzung oder ein Modus von ihr sei.

Um dies vorwegzunehmen: es ist von vornherein klar, daß das Wahre nicht als eine Modifikation des Schönen angesehen werden kann, wie das Tragische, das Komische, Erhabene, Anmutige u. s. w. Wenn auch jeder schöne Gegenstand tatsächlich eine dieser Modifikationen eingeht, so ist doch keine einzelne dieser Modifikationen dem Schönen wesentlich, während das Wahre es ist. Außerdem kann und muß jede Modifikation des Schönen auch wahr sein, ja, die Art der künstlerischen Wahrheit, welche ein Kunstwerk enthält, ist sehr wesentlich durch die Modifikation des Schönen bestimmt, die es darstellt. So sahen wir, daß das Tragische, um wirken zu können, eine eigene Form der Wahrheit, die Notwendigkeit, verlangte. Während also die Modifikationen stoffliche Zusätze zum Schönen, seine Erscheinungsformen sozusagen sind, ist Wahrheit ein Moment des Schönen selbst.

In der Geschichte der Ästhetik ist sowohl die Schönheit auf Wahrheit [1]) als auch die künstlerische Wahrheit auf Schönheit [2]) zurückgeführt worden. In der Tat fallen beide Begriffe teilweise zusammen. Der Begriff der künstlerischen Wahrheit, wie er in den vorstehenden Ausführungen gedeutet wurde, deckt sich geradezu mit der Kantischen Erklärung des Schönen, der subjektiven Zweckmäßigkeit. Was wir die Wahrheit der künstlerischen Darstellung nannten, war im Grunde nichts anderes als ihre subjektive Zweckmäßigkeit; dies Wort nicht nur im Kantischen Sinne gefaßt, als »Übereinstimmung der Seelenkräfte zu einer Erkenntnis überhaupt«, sondern in erweiterter Bedeutung, als Ausleben psychischer Tendenzen, als Erfüllung psychischer Gesetze im allgemeinen.

Wenn wir von diesem Gesichtspunkte aus die »ästhetischen Elementargegenstände« [3]) kurz durchgehen, so zeigt sich gleich bei den einfachen Sinneseindrücken und den Gestalten, daß, was wir die Wahrheit ihrer künstlerischen Darstellung nannten, nichts anderes als ihre psychische Gesetzmäßigkeit, also ihre Schönheit war. Richtig-

---

[1]) »... so sehen wir zugleich, worinnen das poetische Schöne bestehet, nämlich es ist ein hellleuchtender Strahl des Wahren, welcher mit solcher Kraft auf die Sinnen und das Gemüte eindringet, daß wir uns nicht erwehren können, so schwer die Achtlosigkeit auf uns lieget, denselbigen zu fühlen.« Breitinger, Kritische Dichtkunst. Zürich 1740, I, S. 112.

[2]) Von den verschiedensten Autoren. »Die innere Wahrheit entspringt aus der Konsequenz des Kunstwerks« (Goethe). »*Truth is entirely and really a matter of style*« (Wilde). »Unwahr nennen wir ein Kunstwerk, dessen Teile auseinanderfallen« (Dessoir).

[3]) Vgl. Witasek, a. a. O.

keit des Ausschnitts, der Gliederung, der Perspektive macht nicht nur die sinnliche Wahrheit, sondern auch die sinnliche Schönheit des Gemäldes aus. So führt Schopenhauer[1]) das Harmonische und durchaus Befriedigende auch des Natureindrucks auf die Wahrheit und Konsequenz der Natur und das ihr entsprechende »Gehirnphänomen« zurück. »Jede Modifikation, auch die leiseste, welche ein Gegenstand durch seine Stellung, Verkürzung, Verdeckung, Entfernung, Beleuchtung, Linear- und Luftperspektive u. s. w. erhält, wird durch seine Wirkung auf das Auge unfehlbar angegeben und genau in Rechnung gebracht: das indische Sprichwort ‚Jedes Reiskörnchen wirft seinen Schatten' findet hier Bewährung. Daher zeigt sich hier alles so durchgängig folgerecht, genau regelrecht, zusammenhängend und skrupulös richtig: hier gibt es keine Winkelzüge. Wenn wir nun den Anblick einer schönen Aussicht bloß als Gehirnphänomen in Betracht nehmen, so ist er das einzige stets ganz regelrechte, tadellose und vollkommene unter den komplizierten Gehirnphänomenen; da alle übrigen, zumal unsere eigenen Gedankenoperationen, im Formalen oder Materialen, mit Mängeln oder Unrichtigkeiten, mehr oder weniger, behaftet sind.« Ebenso ist es bei der Normschönheit klar, daß, wenn ein künstlerisch dargestellter Gegenstand nicht dem Begriff seiner Gattung entspricht, er nicht nur nicht wahr, sondern auch ästhetisch unwirksam oder widerwärtig ist. Und wie die Normschönheit in nichts anderem besteht als in der Normgemäßheit, d. i. der typischen Wahrheit des Dargestellten, so ist auch die Ausdrucksschönheit in nichts anderem als in der Adäquatheit des Ausdrucks zu suchen. Wo wir statt der Rührung Rhetorik, statt des Affekts Effekthascherei fühlen, ist die ästhetische Wirkung des Ausdrucks zugleich mit seiner Wahrheit dahin. Was nun schließlich die Schönheit der Objektive betrifft, so haben wir schon oben gesehen, daß innere Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit in der Verknüpfung der Ereignisse und Handlungen von Anfang an als eine ästhetische Forderung aufgestellt worden ist.

Auch vom Standpunkte des schaffenden Künstlers aus stellt sich die Wahrheit seines Werkes als eine Frage seines ästhetischen Könnens dar. Wer die Ausdrucksmittel nicht beherrscht, kann auch das aufrichtigste Gefühl nicht zu seinem adäquaten Ausdruck bringen; jedes Mißverhältnis zwischen Idee und Ausführung, wie es sich z. B. bei jeder nicht einheitlichen Durchführung eines dramatischen Charakters findet (Wielands Alceste!), kommt in der Wirkung als Unwahrheit zum Ausdruck. Und umgekehrt: ein Künstler, der es nicht ehrlich meint,

[1]) Welt als Wille und Vorstellung II, 3. Buch, Kap. 33.

der seinen Gegenstand nicht mit voller Bestimmtheit und Konsequ
ergreift und durchführt, ein solcher wird nicht nur *unwahr*, sond
auch *unschön* wirken.

Hiermit nun hängt eine letzte Gedankenreihe zusammen, we
auf dasselbe Resultat führt.

Die Behauptung, daß die Kunst eine eigene Wahrheit ersch
enthält auch die andere, daß *nur durch die Kunst* diese W
heit vermittelt werden könne. Wir sahen schon bei der Betracht
des Gefühlsausdrucks, daß die Kunst hier Mittel ausbildet, welche
natürlichen Gefühlsausdruck nicht zu Gebote stehen, daß sie
neue, eigene Sprache schafft, um den adäquaten Ausdruck zu erreic
Wir müssen vermuten, daß es gerade diese seltsamen, ganz abstra
Formen sind, welche die wahrheitsgemäße Herausstellung des Gef
überhaupt erst ermöglichen. Jene Schranken des Ausdrucks, von d
oben die Rede war, die abschwächenden Rückwirkungen, die
bekanntermaßen auf die Gefühle selbst üben, die psychischen Mod
welche das eine Gefühl erhöhen, das andere unterdrücken, die G
wohnheit schließlich, welche die natürlichen Wirkungen der Gege
stände auf das Gefühl allmählich abstumpft — all dies hat eine Ve
zerrung des Gefühlslebens zur Folge. Wenn der Künstler hier de
Entdecker, der Aufdecker der psychischen *Natur* ist, so ist er e
paradoxerweise, wohl gerade durch die Form. Wie anders wäre wohl
jene seltsame Beziehung erklärlich, welche zwischen der Intensität und
Eigentümlichkeit eines Gefühls und der Strenge der Form besteht,
durch welche es ausgedrückt wird, jene Beziehung, die sich rein
äußerlich darin ausspricht, daß die Lyrik, deren Objekt recht eigentlich
der Gefühlsausdruck ist, zu ihrer Form die *gebundene* Rede hat,
und daß die Musik, die Gefühlsausdruckskunst katexochen, unter
allen Künsten die strengsten Formen besitzt. Die strengeren rhythmischen Formen in der Lyrik, auch der Reim, sind häufig, als zur
Unwahrheit verleitend, angegriffen worden. Der Reim, so nahm man
an, biege den Gedanken um, veranlasse den Dichter, etwas anderes
zu sagen, als er ursprünglich wollte. Für kunstvolle Spielereien wie
Acrosticha trifft dies zweifellos zu; selbst in Formen wie Ghaselen
und Sestinen mag die Verführung liegen, der Form auf Kosten des
Gedankens zu genügen. Aber dem steht gegenüber die ungeheuer
anregende Kraft, welche die Form auf den zu gestaltenden Inhalt ausübt, die Konzentration, die Verdichtung, die sie erzwingt, daß sie auf
das auszudrückende Gefühl wirkt wie die Druckpresse auf die Frucht,
so, daß alles, was Schlacke, Schale, Konvention, Lüge, Gewohnheit
und Stumpfheit ist, zurückbleibt und nichts heraufgetrieben wird als
die Essenz, die reinste Wesenheit, die Individualität des Gefühls. Alles



daher, was in der Psyche nach Ausdruck drängt, sucht auch nach einer Form, in der es sich kristallisieren kann, das Stärkste nach der strengsten.

Und können wir nicht Ähnliches auch bei den übrigen Formen der künstlerischen Wahrheit feststellen? Wir sahen, daß der Ausschnitt und die Gliederung des Dargestellten in der Malerei der Enge des Bewußtseins, die Perspektive den Gesetzen des Sehens entspricht. Aber ist nicht die Notwendigkeit oder die Idee des Ausschnitts, der Gliederung, der Perspektive durch die technischen Bedingungen der Malerei überhaupt erst hervorgerufen, als welche darauf angewiesen ist, Räumliches auf eine begrenzte Fläche zu bannen? Theodor Poppe [1]) hat nachzuweisen gesucht, daß, wenn die poetische Wahrheit analog ist dem Bilde der Erinnerung und der Phantasie, dies bedingt ist durch die technische Form der Dichtkunst: durch die Natur der Sprache. R. M. Meyer [2]) sucht die Lebenswahrheit dichterischer Gestalten von Wirkungsbedingungen der Dichtung, davon nämlich abhängig zu machen, ob unsere Phantasie zum Nachschaffen angeregt wird oder nicht. Namentlich auch Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit der Verknüpfungen sind durch die Natur des Kunstwerks geboten, da dieses

---

[1]) S. diese Zeitschr. I, 1, S. 88—112: Von Form und Formung in der Dichtkunst.

[2]) R. M. Meyer, Lebenswahrheit dichterischer Gestalten (Neue Jahrbücher für d. klass. Altertum, VIII. Jahrg. 1905, XV. u. XVI. Bd., 1. Heft). Verf. verwechselt im Verlaufe seiner Darstellung das Psychologische mit dem Formalen. In dem negativen Teile seiner Behauptungen kommt er völlig mit unseren Ausführungen überein. So, wenn er sagt: »Die Analogie wirklicher Zustände genügt wiederum nicht zur Antwort (warum einige Situationen vereinbar scheinen, andere nicht). Denn weder kann unsere zufällige Erfahrung mit Gewißheit entscheiden, was psychologisch möglich ist, noch läßt sich leugnen, daß vieles verstandesmäßig als möglich erwiesen werden kann, was uns in dichterischer Vorführung doch nicht überzeugt« (S. 53). »... Auch die schwächere Wirkung der ‚chargierten' oder der monotonen Charaktere ist keineswegs aus der Analogie unserer Erfahrung am lebenden Objekte herzuleiten. Denn Menschen gibt es genug, die immer ganz die gleichen sind, gibt es noch mehr, die wir wenigstens immer in derselben Situation sehen. Und nenne man Harpagon immerhin eine pathologische Figur, nun, so gibt es eben auch solche, gibt Monomanen genug und Personen, die etwa alles unter dem gleichen Gesichtspunkt einer bestimmten politischen Idee betrachten.« Die positive Gegenbehauptung zu dieser negativen wäre doch die: in der objektiven Wirklichkeit gibt es solche Menschen wohl. In der psychischen Wirklichkeit aber nehmen sie keinen breiten Raum ein; daher ihre künstlerische Wahrheit geringer ist. Statt dessen springt R. M. Meyer vom objektiv Wirklichen sogleich ins ästhetisch Formale hinüber: »Ein lediglich Tapferkeit oder Geist oder Bosheit repräsentierender Charakter erscheint uns unnatürlich, nicht weil er nicht vorkommen könnte, sondern weil er unsere Phantasie nicht zum Nachschaffen anregt« (S. 61). Dies wäre, wie aus dem im Texte Gesagten hervorgeht, eine Folge seiner künstlerischen d. h. psychologischen Unwahrheit; aber nicht hierin besteht die Unwahrheit selbst.

in seiner Isolierung anderen Bedingungen der Auffassung untersteht als die Wirklichkeit.

Weit entfernt also, der Wahrheit zu schaden, würde hiernach die Form die Wahrheit erst heraustreiben, und es würde die Wahrheit, nicht die Schönheit sein, in deren Dienste das steht, was man Form nennt.

Nach alledem fallen die Inhalte der Begriffe Wahrheit und Schönheit teilweise zusammen. Sie stehen zueinander in korrelativem Verhältnis. Die Kunst bedarf der Wahrheit, um wirken zu können, die psychologische Wahrheit der Kunst, um entdeckt zu werden. Die Möglichkeit der Kunstwirkung beruht darauf, daß, was sinnlich gegeben ist, den Gesetzen der Sinne, was an Vorstellungen und Gefühlen geweckt werden soll, dem Vorstellungs- und Gefühlsleben entspreche. Die psychologische Wahrheit ihrerseits bedarf, um ans Licht zu kommen, der künstlerischen Formen, und diese selbst sind der Ausdruck psychologischer Gesetze. Stileinheit z. B. ist nicht nur ein Formgesetz der Kunst, sondern, als Ausdruck der Enge des Bewußtseins, der Konzentration von Gefühl und Interesse, auch eine Forderung der künstlerischen Wahrheit. Geht man von der Kunst aus, und nimmt an, daß Schönheit ihr Ziel sei, so ist künstlerische Wahrheit ein notwendiges Mittel ihrer Wirkung. Geht man von der künstlerischen Wahrheit, der Bewußtseinswirklichkeit aus, so ist Kunst der einzige Weg, auf dem sie entdeckt und herausgestellt werden kann. Schönheit treibt Wahrheit, Wahrheit Schönheit hervor. Wenn ein bestimmtes Verhältnis zwischen den Mitteln, durch welche die Vorstellungen angeregt werden, und den durch diese Mittel angeregten Vorstellungen besteht — ein Verhältnis, welches das Schönheitsgefühl erregt —, so sind diese Vorstellungen, die Ergebnisse des Kontemplationsvorganges, auch wahr. Sind Vorstellungen psychologisch wahr, so besteht zwischen ihnen und den Eindrücken, durch welche sie erregt wurden, das Verhältnis, welches für die Kontemplation des Schönen charakteristisch ist.

Sind also diese Begriffe ihrem Inhalte nach Korrelate, so ist dem Umfange nach doch Schönheit der umfassendere Begriff. Es ist ein anderes, ob ein Kunstwerk psychischen Gesetzen nur nicht widerspricht oder ob es ihnen positiv entspricht. Es gibt Strömungen in der Kunstgeschichte, die auf eine bestimmte Kunstwirkung so ausschließlich ausgehen, daß die Wahrheit, welche ihre Werke enthalten, der Hauptwirkung gegenüber indifferent wird. Die ganze mittelalterliche, alle streng kirchliche Kunst geht auf Andacht, feierliche Rührung, zum Teil Belehrung aus. Ein Kunstwerk kann auf Pracht ausgehen, auf Erschütterung, auf rein sinnliche Beglückung, auf Virtuosität in der Behandlung der äußeren Form; seine letzte Feinheit kann in der

Harmonie bestehen, mit der alle seine Elemente zusammenwirken. Allgemein kann man von der italiänischen im Gegensatze zur nordischen Kunst sagen, daß sie mehr auf Schönheit als auf Wahrheit ausgehe. Auch ihre Werke müssen, um wirken zu können, wahr sein, aber ihre Wirkung liegt nicht in der Wahrheit. Dies gilt bei den ästhetischen »Elementargegenständen« besonders auch von Sinneseindrücken und »Gestalten«, deren ästhetische Wirkung man wohl auf Wahrheit zurückführen kann, die aber ihrem Eindrucke nach jenseits von wahr und falsch stehen. Wahrheit ist also einmal ein ästhetisches Minimum, zum andern aber eine positive ästhetische Kategorie. Sie ist ein notwendiger Bestandteil der Schönheit, aber einer, dessen Dasein man zuweilen, wie die Differenzierungen eines als homogen erscheinenden Keims, nur an seiner späteren Entfaltung erkennt.

Dies Verhältnis ergibt sich schon daraus, daß, wie wir sahen, ja nicht das Kunstwerk als Ganzes wahr sein kann, sondern nur das Dargestellte, das Ergebnis des Vorganges, durch welchen wir es uns aneignen. Das Ganze dieses Vorganges ergibt den Eindruck der Schönheit. Aber damit dieser Prozeß einsetzen kann, müssen durch das Kunstwerk Vorstellungen in uns angeregt werden, die psychisch Existierendem entsprechen, d. h. künstlerisch wahr sind. Insofern setzt also Schönheit Wahrheit voraus. Je differenzierter der Prozeß wird, je mehr er aus dem Bereich der Wahrnehmung in das der Vorstellungen und Gefühle aufsteigt, um so deutlicher tritt das Element der Wahrheit in ihm hervor, so daß unter Umständen Wahrheit zur Hauptwirkung des Kunstwerks werden kann. Wahrheit betrifft den Inhalt, Schönheit das Ganze der Darstellung, jene nur das Resultat, diese das Verhältnis der Mittel zu demselben.

Wie aber können, so wird man vielleicht fragen, Begriffe, welche dem Inhalte nach Korrelate sein sollen, dem Umfange nach verschieden sein? Ich antworte: Das Ganze der Schönheit trägt als ein notwendiges Element (analytisch) die (psychologische) Wahrheit in sich; diese aber, wenn sie herausgestellt werden soll, spinnt, wie der Seidenwurm, ein größeres Gewebe aus sich hervor, in dem und an dem sie selbst sich entwickelt, das aber seinerseits einen eigenen Wert hat, und von dem sie selbst nur noch ein Teil, wenn auch — vielleicht — der Hauptteil, der Keim- und Kernpunkt ist.

XX.

Ibsens Alterskunst.

Von

Helene Herrmann.

1.

Die vier Dramen »Baumeister Solneß«, »Klein Eyolf«, »John Gabriel Borkman«, »Wenn wir Toten erwachen« bilden eine Einheit in Ibsens Lebenswerk. Sie sind bezeichnet durch eine Gesinnung und eine Form, die sie gegen die Werke früherer Epochen des Dramatikers abgrenzt. Es sind Werke der Alterskunst in dem Sinne, daß sie eine letzte, reifste Fassung großer Lebensprobleme des Dichters geben und daß in ihnen die beiden Grundbestandteile seiner Formveranlagung: das lyrische und das dramatische Können sich zu einer formalen Einheit verschmelzen, die er lange gesucht hatte. Diese Dichtungen bringen keine ganz neue entscheidende Wendung innerhalb seines seelischen Lebens, keine Inhalte, die den überraschen, der in Ibsens Welt sich umzuschauen gelernt hat[1]). Und doch sind sie stets als etwas Neues und Wichtiges in der Entwickelung unserer zeitgenössischen Kunst empfunden worden.

Der Inhalt seiner Kunst schien uns immer so wichtig für unser eigenes Leben, weil Ibsens Schicksal begründet lag im Wesen eines ganz großen Menschen. Dieses in seiner Grundstruktur eigentlich unveränderliche Wesen hatte Spannweite genug, alle Inhalte, Ideen, Interessen aufzufassen, die das Jahrhundert, dem wir entstammen, bewegt haben. Er durchdrang sie in diesem Aufnahmeprozeß mit

[1]) In der Ibsenliteratur wird gern auf das Wiederkehren gewisser philosophischer und sozial-ethischer Probleme in den letzten Dramen hingewiesen, die sich durch Ibsens ganzes Werk ziehen: das Wahrheitsproblem, die Frage der Willensfreiheit, das Ehe- und Generationsproblem u. a. m. Denn Ibsen wird im allgemeinen viel mehr als Verkünder von Ideen denn als ein Menschengestalter und damit ein auch seine Natur ausprägender Künstler gewertet. So scheint es angemessen, das Verbindende zwischen dem Gehalt der Alterskunst und den früheren Werken hier einmal in der seinen Hauptgestalten gemeinsamen Grundveranlagung zu suchen, in dem, was auch auf ihres Schöpfers Wesensart einen Rückschluß erlaubt. Zu unserer Betrachtung müssen jene Beobachtungen ergänzend hinzutreten, damit wir erkennen, wie sehr diese Alterskunst ein großes Gedicht der Erinnerung ist.

rformen seiner Wesensart, und so wurde die ganze Fülle von
merkwürdig vereinheitlichter Ausdruck dieser unaufhebbaren
ik. Die vier Altersdramen nun insbesondere erscheinen
deutsam, weil hier der umfassende Blick des vollendeten
aut und weil die Formelemente dieser Kunstwerke, ihre
gie, die besondere Art ihrer Lyrik hervorzusteigen scheinen
em Seelenwesen der Gegenwart, die Ibsen noch innerlich mit-
eben konnte.

Die Urtragik, die das Gesamtwerk Ibsens offenbart und die die Altersdichtungen neu beleuchten, ist der Dualismus, der durch all sein Fühlen und Denken geht. Die Zwiespältigkeit der Weltanschauung, soweit sie bedeutet, daß neue *Gedankeninhalte* nicht in Einklang zu bringen sind mit der von ererbter Kultur bestimmten Art des inneren Lebens, drängt sich ja in Werken wie »Rosmersholm«, »Baumeister Solneß« der Beobachtung auf. Um solcher Werke willen heißt Ibsen gern der Dichter des inneren Zwiespaltes. Ich möchte aber von solchem Inhaltlichen absehen, von dem Dualismus, der in der Zeit eines Ringens um neue Kultur fast notwendig gegebener Stoff für den Künstler ist, und möchte von jener *Urform des Gemütes* sprechen, die Ibsen eben all und jedes zwiespältig erfassen läßt. Die großen unaufhebbaren Gegensätze innerhalb der sittlichen Welt sind auch das Thema seiner letzten Dramen. Ibsens Kontraste sind keine, die nur aus innerer Unsicherheit, aus der Beweglichkeit eines Stimmungsmenschen entspringen [1]), sondern der Dualismus, der sich aus der eisernen Konsequenz erklärt, mit der jedes Gefühl bis zu Ende erlebt, jeder Gedanke bis zu Ende gedacht wird, sodaß der Umschlag ins Gegenteil notwendig ist. »Haben Sie je einen Gedanken zu Ende gedacht, ohne auf sein Gegenteil zu stoßen?« sagte Ibsen einem Freund, den Widersprüche in seinen Werken beunruhigten.

Dualistisch ist die Welt Ibsenscher Menschen. Als gleichberechtigte Träger des inneren Sinnes der Dramen stehen so oft nebeneinander die schöpferisch Veranlagten und die Unfruchtbaren, Zerstörerischen; neben den Asketen die Lebensdurstigen und Machtverlangenden; die Zweifler und die Nihilisten treten den fanatisch Gläubigen zur Seite; und in einzelnen Momenten, die immer einen Höhepunkt in Ibsens Kunst bedeuten, wählen diese inneren Gegensätzlichkeiten als Schauplatz die Seele *eines* Menschen; es entstehen dann so großartig komplizierte Gestalten wie Julian Apostata, der, ein lebendiger Spiegel seiner Zeit, alle Dualismen einer Übergangs-

[1]) Obwohl z. B. der Peer Gynt beweist, wie sehr Ibsen einmal die Möglichkeit zu diesem allzusehr kultivierten Typus der Jetztzeit in sich geborgen hat.

XX.

Ibsens Alterskunst.

Von

Helene Herrmann.

1.

Die vier Dramen »Baumeister Solneß«, »Klein Eyolf«, »John Gabriel Borkman«, »Wenn wir Toten erwachen« bilden eine Einheit in Ibsens Lebenswerk. Sie sind bezeichnet durch eine Gesinnung und eine Form, die sie gegen die Werke früherer Epochen des Dramatikers abgrenzt. Es sind Werke der Alterskunst in dem Sinne, daß sie eine letzte, reifste Fassung großer Lebensprobleme des Dichters geben und daß in ihnen die beiden Grundbestandteile seiner Formveranlagung: das lyrische und das dramatische Können sich zu einer formalen Einheit verschmelzen, die er lange gesucht hatte. Diese Dichtungen bringen keine ganz neue entscheidende Wendung innerhalb seines seelischen Lebens, keine Inhalte, die den überraschen, der in Ibsens Welt sich umzuschauen gelernt hat[1]. Und doch sind sie stets als etwas Neues und Wichtiges in der Entwickelung unserer zeitgenössischen Kunst empfunden worden.

Der Inhalt seiner Kunst schien uns immer so wichtig für unser eigenes Leben, weil Ibsens Schicksal begründet lag im Wesen eines ganz großen Menschen. Dieses in seiner Grundstruktur eigentlich unveränderliche Wesen hatte Spannweite genug, alle Inhalte, Ideen, Interessen aufzufassen, die das Jahrhundert, dem wir entstammen, bewegt haben. Er durchdrang sie in diesem Aufnahmeprozeß mit

[1] In der Ibsenliteratur wird gern auf das Wiederkehren gewisser philosophischer und sozial-ethischer Probleme in den letzten Dramen hingewiesen, die sich durch Ibsens ganzes Werk ziehen: das Wahrheitsproblem, die Frage der Willensfreiheit, das Ehe- und Generationsproblem u. a. m. Denn Ibsen wird im allgemeinen viel mehr als Verkünder von Ideen denn als ein Menschengestalter und damit ein auch seine Natur ausprägender Künstler gewertet. So scheint es angemessen, das Verbindende zwischen dem Gehalt der Alterskunst und den früheren Werken hier einmal in der seinen Hauptgestalten gemeinsamen Grundveranlagung zu suchen, in dem, was auch auf ihres Schöpfers Wesensart einen Rückschluß erlaubt. Zu unserer Betrachtung müssen jene Beobachtungen ergänzend hinzutreten, damit wir erkennen, wie sehr diese Alterskunst ein großes Gedicht der Erinnerung ist.

den Urformen seiner Wesensart, und so wurde die ganze Fülle von Inhalten merkwürdig vereinheitlichter Ausdruck dieser unaufhebbaren Wesenstragik. Die vier Altersdramen nun insbesondere erscheinen darum so bedeutsam, weil hier der umfassende Blick des vollendeten Lebens schaut und weil die Formelemente dieser Kunstwerke, ihre Psychologie, die besondere Art ihrer Lyrik hervorzusteigen scheinen aus dem Seelenwesen der Gegenwart, die Ibsen noch innerlich miterleben konnte.

Die Urtragik, die das Gesamtwerk Ibsens offenbart und die die Altersdichtungen neu beleuchten, ist der Dualismus, der durch all sein Fühlen und Denken geht. Die Zwiespältigkeit der Weltanschauung, soweit sie bedeutet, daß neue Gedankeninhalte nicht in Einklang zu bringen sind mit der von ererbter Kultur bestimmten Art des inneren Lebens, drängt sich ja in Werken wie »Rosmersholm«, »Baumeister Solneß« der Beobachtung auf. Um solcher Werke willen heißt Ibsen gern der Dichter des inneren Zwiespaltes. Ich möchte aber von solchem Inhaltlichen absehen, von dem Dualismus, der in der Zeit eines Ringens um neue Kultur fast notwendig gegebener Stoff für den Künstler ist, und möchte von jener Urform des Gemütes sprechen, die Ibsen eben all und jedes zwiespältig erfassen läßt. Die großen unaufhebbaren Gegensätze innerhalb der sittlichen Welt sind auch das Thema seiner letzten Dramen. Ibsens Kontraste sind keine, die nur aus innerer Unsicherheit, aus der Beweglichkeit eines Stimmungsmenschen entspringen [1]), sondern der Dualismus, der sich aus der eisernen Konsequenz erklärt, mit der jedes Gefühl bis zu Ende erlebt, jeder Gedanke bis zu Ende gedacht wird, sodaß der Umschlag ins Gegenteil notwendig ist. »Haben Sie je einen Gedanken zu Ende gedacht, ohne auf sein Gegenteil zu stoßen?« sagte Ibsen einem Freund, den Widersprüche in seinen Werken beunruhigten.

Dualistisch ist die Welt Ibsenscher Menschen. Als gleichberechtigte Träger des inneren Sinnes der Dramen stehen so oft nebeneinander die schöpferisch Veranlagten und die Unfruchtbaren, Zerstörerischen; neben den Asketen die Lebensdurstigen und Machtverlangenden; die Zweifler und die Nihilisten treten den fanatisch Gläubigen zur Seite; und in einzelnen Momenten, die immer einen Höhepunkt in Ibsens Kunst bedeuten, wählen diese inneren Gegensätzlichkeiten als Schauplatz die Seele eines Menschen; es entstehen dann so großartig komplizierte Gestalten wie Julian Apostata, der, ein lebendiger Spiegel seiner Zeit, alle Dualismen einer Übergangs-

---

[1]) Obwohl z. B. der Peer Gynt beweist, wie sehr Ibsen einmal die Möglichkeit zu diesem allzusehr kultivierten Typus der Jetztzeit in sich geborgen hat.

epoche in sich vereint. Es entstehen aus der Mischung schaffender und zerstörender Elemente die Ewigspielenden: Peer Gynt, Ulrik Brendel, Hilde Wangel. Nie aber gelangen diese Gegensätze zur Harmonie. Und die Grundstimmungen, die die Werke beherrschen, sind einem periodischen Wechsel unterworfen. Dem Zuendefühlen eines ethischen Gläubigkeitsrausches entsteigt die Verzweiflungsstimmung. Die Ideeninhalte rufen ihren Gegensatz hervor [1]). Aber es fehlt überall die Synthesis, die sich über sie zusammenfassend erhöbe. Ein endgültiges Festlegen unausgleichbarer Konflikte, das Konstatieren der notwendigen Widersprüche des Daseins ist in den letzten Werken ein seltsamer Trost.

Von jeher ist der unaufhebbare Gegensatz gefühlt zwischen der Lebensform, in der alles auf Herausbildung innerlicher, geistiger Werte ankommt, der es, wie ein Jugendgedicht Ibsens sagt, selbstverständlich ist, ihr letztes Glück in den Wind zu schlagen »für ein höher Gesicht auf die Dinge«, und zwischen der Form des Lebens, in der gerade die Herrlichkeit des Lebens an sich Selbstzweck ist. Zwischen denen, die das Leben fassen als Mittel zum Werk, und denen, die höchstens das Werk begreifen als Mittel zum Leben. Die Größe und das Elend dieser »Werkschöpfer« hat der Dichter des »Brand« immer wieder konsequent durchgefühlt. Er kennt alle Spielarten dieser Naturen, und wo sie erscheinen, da folgen ihnen — ein dunkler Genienzug — die Ideen christlicher, entsagender Weltauffassung [2]). Von der stählenden Macht des Verlustes ist dann die Rede (»der Verlust ist Gewinn« klingt's wie einst im »Brand« aus dem Mund eines der letzten Helden), von dem läuternden Zauber des Leidens, von der Sünde wider den heiligen Geist, die der begeht, der seinen auferlegten Beruf, »das wahre Selbst«, verschenkt um des Glückes willen. Aber auch von der spielenden, dämonischen Freude der Gottheit, die alle Werkschöpfer mit diesem Konflikt versucht. Und das Wort vom »Stiefkind Gottes auf Erden« klingt bis in die letzten Dichtungen hinein.

---

[1]) Dies näher begründen hieße die ganze Fülle ethischer Ideen in Ibsens Werk einer genauen Betrachtung unterziehen, die besondere Prägung namentlich, die er vermöge seiner Natur seinem Grundproblem: dem Problem des Individualismus gegeben hat.

[2]) Man nennt sie gern Grundideen Ibsens; das ist etwas unvorsichtig. Sie sind es für den Ibsen, der das Seelenwesen dieser Naturen in sich fühlt; aber immer hat der objektive Künstler, der seine Gestalten ihr Schicksal folgerichtig ausleben läßt, ihnen in den Augen seiner Helden einen Wert und Glanz gegeben, den sie so für ihn nicht besitzen. Auch da nicht, wo sie, z. B. in »Kaiser und Galiläer«, scheinbar gegen den Helden recht behalten und außerhalb seiner in den Tatsachen liegen. Denn die Macht dieser Tatsachen ist im Kunstwerk doch nur Ausstrahlung des Persönlichen: der Galiläer besiegt den Kaiser, weil er in ihm ist.

Und doch ist die Kraft Ibsens hier verankert. Er hat die inneren Möglichkeiten dieser Werkschöpfernatur zu Gestalten emporgesteigert, die auch diesen menschlichen Typus noch als gegensatzreich erscheinen lassen. Da stehen solche Naturen, die ganz von klarer Erkenntnis des Zieles gelenkter Wille sind. Lebenskräftig und willig sind sie; aber es ist ihr Stolz, die Stimme des Lebens zu überhören, das »seine Erneuerung in sich selbst« hat. Nur das Leben im Dienst der Idee soll Wert und Sinn haben. Brand, der Opferer und Opferforderer, stellt den Typus am stärksten dar. Trotz tiefer Verschiedenheit gehören durch ihr Verhältnis zum Werk die Gestalten mit ihm zusammen, bei denen das unmittelbare Leben, wie es sich im Trieb äußert, noch vorhanden ist und nur notwendigerweise in den Dienst einer Idee tritt, die auch diesem Verlangen Befriedigung verspricht (Solneß, Borkman, Rubek in den letzten Werken). Das fast dämonische Machtverlangen, das als ein Urmotiv durch Ibsens Werke sich zieht, eignet gerade diesen Naturen besonders; das »leuchtende Gefolge von Macht und Herrlichkeit«, das jene geistigen Werte, denen sie dienen, ihnen verspricht, verführt sie zu aller Sünde gegen das nächste Leben, das sie umgibt. »Mein ist das Reich und die Macht und die Herrlichkeit!« mit diesem Jubelruf Julian Apostatas beginnt sein Niedergang. Denn die Macht ist ihnen das Verderben.

Dann aber umfaßt jener Typus auch diejenigen, in denen eben der Dienst der Idee allmählich alle triebhafte Lebenskraft verzehrt zu haben scheint. Allmers tritt in solcher Art den andern Helden der späten Dichtungen gegenüber, eng verwandt den Gregers und Rosmer. Ihnen ist das Leben ein Feind, ein Etwas, das »lockt und schreckt«. Es kann sie wohl betören (wie denn Ibsen nach eigener Aussage das Motiv des Lockreigens in »Klein Eyolf« einführte, um lyrisch diese Betörung noch einmal auszudrücken); nie aber werden sie es begreifen und anerkennen. So kennt und begreift Rosmer die Rebekka nicht, die jahrelang als ein Feuerbrand neben ihm loderte: erst die Gebrochene, Umgewandelte, »Geadelte«, die »unter dem Verlust des ganzen Lebensglückes Auferstandene«, die ist ihm verständlich. Diese Menschen sind wohl mächtig, solange sie einsam sind, sie werden lächerlich und machen ihr Werk zum Spott, sobald sie ins Leben treten, sie atmen nur in der dünnen Luft der Idee, die sie umgibt. Und doch sind sie fast alle nicht innerlich sicher.

Als tiefster Gegensatz zu den Menschen dieser Grundanlage erschienen zunächst keine Gestalten, sondern es klang nur ein Stimmungsmotiv durch die Werke, das man immer bemerkt hat: der Sehnsuchtsruf nach der Sonne. Freude ersehnen diese Menschen, die nicht lachen können. Brand friert nach der Sonne, in seinem vor

Lawinen geschützten, aber auch lichtentbehrenden Bergnest, wo ihm der Sinn so hart, der ethisch gerichtete Wille so eisern ward. In »Kaiser und Galiläer« wird das zum Dionysos-Helios-Motiv, und Julian stirbt mit dem Ruf: »O Sonne, Sonne, warum betrogst du mich?« Durch die feuchte Nebelluft des norwegischen Landes, unter deren Druck die Menschen in Ibsens Gesellschaftsdramen atmen, tönt, wenn auch leiser, verhallender, derselbe Ruf. Vergeblich müht sich Oswald, das Licht in seinen Bildern auszudrücken; der Irrgewordene stammelt den unverstandenen Sehnsuchtsruf aller dieser Existenzen: »Gib mir die Sonne!« Durch die Freude will Rosmer, der Immerernste, die Seelen adeln [1]). Und recht bezeichnend für das Zwiespältige: immer zugleich daneben das Bild der Häßlichkeit, in die die Lebensfreude umschlägt, der Zerstörung des geistigen Menschen durch den Genuß. Vom Zerrbild des Dionysosdienstes im Galiläerdrama an bis zu Brendel und Lövborg.

Allmählich wachsen aus diesem Zwiespalt der Seelen, aus dieser Sehnsucht Gestalten hervor, Gestalten, zu denen auch wohl Erlebnis und immer mehr reifende Menschenkenntnis das Material hergab. Schon steht neben Rosmer Rebekka, zu ihr treten Hilde Wangel, Rita Allmers und, in andern Nuancierungen Verwandtes ausdrückend, Ella Rentheim, Irene und Maja. Bei allen Unterschieden gehören sie jenem andern Typus gegenüber zusammen, nicht so sehr dadurch, daß sie das Element des Lebensgenusses verkörpern, sondern dadurch, daß es für sie nicht einer Werkidee bedarf, um Kräfte zu entfalten, daß sie nicht um der Idee willen handeln, schuldig werden, sich freuen und leiden. Dazu treten in den letzten Werken auch noch die Vertreter einer ganz dumpf genießenden Lebensgestaltung: Frau Wilton, Erhard Borkman und der Bärentöter. Bezeichnend für die Wandlung, die seit »Rosmersholm« in Ibsens Frauenpsychologie sich vollzogen hat: die Vertreterin des unmittelbaren Lebenstriebes, die Feindin und das Opfer des Werkes ist vor allem die Frau. In »Rosmersholm« gab es noch eine ethische Lösung, die der spätere Ibsen verschmäht. In der Zeit nun, da das eigene Leben als etwas Unabänderliches hinter dem Künstler liegt, sieht er das Leben zu dem Werkmeister treten, der ihm um des Werkes willen sein Recht nicht ließ, anklagend, fordernd. Es findet eine Abrechnung statt: Debet und Credit wird festgestellt, und mit schauerlicher Gelassenheit wird das Unabänderliche dieser Zwiespälte konstatiert. Aufgeweitet durch die Erfahrungsfülle solchen Daseins erscheinen die Bilder, die das oft Gesagte neu aussprechen, be-

[1]) Vgl. Reich, Ibsens Dramen 5. Aufl., S. 229 u. ö. Zum »Epilog« s. Kerr, Das neue Drama S. 7 ff.

deutender; die Abkehr des Greisenalters von den einzelnen Realitäten gibt allem Wissen vom Dasein noch den Zauber traumhaft prophetischen Schauens.

Die besondere neue Form, unter der Ibsen jetzt jene tiefsten Gegensätze sieht, ist die Künstlertragik. Es ist allbekannt und oft analysiert worden, daß »Baumeister Solneß«, »Wenn wir Toten erwachen«, dies als Thema haben: das schicksalverhängte Verbrechen des Künstlers, der das Lebendige tötet, um das Tote zu beleben. Auch Borkman gehört in diesen Zusammenhang[1]). Am deutlichsten wird das, nicht ohne peinigende Allegorie, im letzten Werk ausgesprochen. Diese Dramen schließen tragisch: der Tod sühnt die Schuld; ihm geht ein wunderbarer letzter Aufschwung der Seele vorauf. In einem tödlichen Rausch wird noch einmal genossen, was der jugendliche hoffende Künstler einst vorausnahm und was die tatsächliche Entfaltung seiner Kunst nicht verwirklichte. Die Vermählung von künstlerischer Idee und Leben findet statt — nicht nur im spiegelnden Gebilde.

Ibsen beklagt das Künstlergeschick nicht allein. Viele sprachen das Gleiche vor ihm aus; mit ihm zugleich singen es die Wiener Dichter in ewigen Molltönen, sagt es Stefan George mit gefaßter, männlicher Trauer. Aber sie tröstet schließlich die Darstellbarkeit des Lebens über alles, auch über ihr Ausgeschlossensein vom unmittelbaren Leben. Für Ibsen reicht dieser Trost nicht hin, und hier kommen wir an ein neues Grundthema der letzten Werke: er war nie allein Künstler. Er wollte immer ein bestimmtes Ziel mit seinen Werken erreichen, das außerhalb der künstlerischen Sphäre lag. »Das Lebenswerk, das, wie ich wohl fühle, mir Gott auf die Schulter gelegt hat, das Volk zu wecken und es zu lehren, groß zu denken . . .« Die »Revolutionierung des Menschengeistes« betrachtet er als seine Aufgabe, und sooft er es ablehnt, nur als »Sozialphilosoph« gewürdigt zu werden, soviel er betont, seine Werke seien ästhetisch zu betrachten,

[1]) Bei »John Gabriel Borkman« dürfte man freilich kaum eine direkte, bewußte Beziehung zum Geschick des Künstlers herstellen. Das Thema ist hier die Tragödie des genialen Unternehmers, den sein Verbrechen im Beginn seiner Laufbahn zur Untätigkeit und zu langsamer Selbstauflösung verdammt. Der Dichter sucht ihn auf, als alles schon zu Ende ist und nur ein letztes aufzuckendes Licht sein Schicksal noch einmal beleuchtet. Denn den Dichter reizt jetzt mehr und mehr das Reich derer, die dem Vergehen schon angehören. Es läßt sich aber wohl behaupten, daß auch dies Thema Ibsen erst lebendig und reizvoll wurde durch eine tiefe Verwandtschaft mit der Künstlertragödie: wenn man auf die Art sieht, wie in dem freiwillig Gefangenen der Träumer übermächtig wird, auf sein künstlerisches Verhältnis zu den »lebenheischenden Werten«, auf die besondere Weise, wie er die Vorwürfe des von ihm zerstörten warmen Menschenlebens empfängt und abwehrt.

sie seien »Menschendarstellung« und »Selbstanatomie«, so hat er sich doch stets nach einer ethischen Wirkung auf Menschen gesehnt. Viele Gestalten seiner Dichtung sind von dem gleichen Interesse erfüllt. Bei all jenen Naturen, die um der geistigen Werte willen leben, hat es sich immer um die Probleme des Menschenumschaffens, der adelnden Wirkung auf Menschen gehandelt. Dieses Gefäß nimmt nun alle jene Ideeninhalte auf, mit denen Ibsen seine Zeit bewegte. Und die Werke erzählen immer wieder in neuen Formen das typische Los dessen, der »töricht genug sein volles Herz nicht wahrte«. Sie alle sind gescheitert: Brand, Julian, Gregers Werle, Brendel, auch Rosmer; wohl ist Rebekkas Wandlung als Sieg empfunden: aber der Sieg, der zugleich die Niederlage von etwas unendlich Wertvollem bedeutet, stellt hier eine viel innerlichere Tragik dar als die Katastrophe des Weltverbesserers in den meisten anderen Werken, wo sie ein Scheitern an äußeren Widerständen ist.

Auch die Gestalten der letzten Werke haben diesen Zug. Nicht nur der Gelehrte Allmers will das Verantwortungsgefühl im Menschen wecken: Solneß baut Heimstätten für Menschen, und die ganze Art, wie die Perioden von Solneß' Baumeisterdasein geschildert werden, ermöglichte den Auslegern, den »Kirchenbau«, die »Heimstätten«, »die Luftschlösser« nicht nur mit der Künstlerentwickelung Ibsens, sondern vor allem auch mit den ethischen Inhalten seiner Werke in Beziehung zu setzen. Im Munde Borkmans, des genialen Egoisten, der das nächste Leben seinen Träumen opferte, ist es doch keine Lüge, wenn er sagt, er habe die Macht geliebt, Menschenglück zu schaffen; Rubeks, des kühlen Ästheten, Bildwerk, der »Auferstehungstag«, steht in nicht zu verkennendem Zusammenhang mit ethischen Idealen, die durch ein vollendetes, nie wieder erreichtes Kunstwerk mitgeteilt werden sollen. Dieser innerliche Zwiespalt bleibt bis zuletzt. Ibsen hatte immer das sehr feine Gefühl für mangelnde Unmittelbarkeit, und das prägte sich in den früheren Werken ja vielleicht dadurch aus, daß neben die schöpferischen Naturen die unfruchtbaren und die zerstörerischen traten oder auch solche, die halb schöpferisch, halb unschöpferisch erscheinen, und zwar nicht nur als künstlerische Kontrastfiguren. Ja, man kann geradezu sagen: die seltenen Momente, in denen Ibsens Charakteristik uns nicht berührt wie etwas in langsamer Verstandesarbeit Gewonnenes, sondern aus der Fülle einer großen Erregung zu quellen scheint, sind die, in denen er die zerstörerischen oder trotz schöpferischer Anlage zum Schicksal der Unfruchtbaren verdammten Naturen gibt: gewisse Szenen Julian Apostatas, des Bischofs Nikolas, Peer Gynts, Ulrik Brendels. Auch in den letzten Werken wird dies Gefühl mangelnder Unmittelbarkeit ein

Einschlag in dem Wesen einiger Hauptgestalten, aber wie wir sehen werden, gemäß der lyrischen Art dieser letzten Werke vor allem ein Stimmungseinschlag.

Dieses Ziel, das jenseits des Künstlerischen lag, wird als trügerisch dargestellt. Der enttäuschte Brand rief dem Versucher noch zu, als all seine Ideen gescheitert sind: »Wohl, so bleibt uns Glauben, Hoffen!« Die »Wildente«, die Tragikomödie des Durchschnittsmenschen, gab dann den Zusammenbruch dieses ethischen Idealismus, und durch die letzten Werke klingt es immer wieder aufs neue, die Menschen wollen das nicht, was wir ihnen zu bringen strebten, und jenes Wort des alten Buchhalters: »Der grauenvolle Zweifel, ob ich nicht mein Leben verpfuscht habe um einer Einbildung willen« tönt tief aus der Seele dieser auf ihre Existenz zurückschauenden Menschen herauf. Dieses Enttäuschungsgefühl, umgebogen in Selbstironie, gibt dem Dichter die Fähigkeit, alles auf Momente als Komödie zu sehen. (»O welch fürchterliches Trauerspiel ... aber von einer andern Seite betrachtet ist es doch wieder 'ne Art Komödie«, »John Gabriel Borkman«.) Auf einem Umweg hat Ibsen diese Ziele zu erreichen versucht, auf einem Umweg aber, der ihm vorgeschriebene Notwendigkeit war. Alles, was er schaffen wollte, mußte durch das Medium des Kunstwerkes hindurch. Menschenschöpfer sein wollen durch die Kunst, ist das möglich? Und war er nicht von vorneherein bestimmt, einen Weg zu gehen, der nie zum Ziele führen konnte? Und der doch kein Umweg für ihn ist, sondern sein Weg, der einzige, den er gehen mußte? Auf diesem Wege galt es eigenes und fremdes Glück zu opfern. Der Preis des Opfermutes durchklang ja immer sein Werk. Aber hat er im Künstlertum wenigstens sein Ziel erreicht? Auch hier »grauenvoller Zweifel«! Eine große Sehnsucht nach einer letzten, bisher unerlangten Erfüllung klingt durch die Werke. Auch hier in anderm Sinne das Gefühl mangelnder Unmittelbarkeit. Vielleicht war die Tatsache, daß der Dichter nie trunken war vom Leben, des reinen Rauschs nicht fähig wie sein Julian, höchstens sehnsüchtig danach, vielleicht war sie schuld gewesen, daß in dieser von allen Faktoren einer mächtigen, geistigen Veranlagung gebildeten Kunst so selten nur die Überkraft triebhafter Schöpferart hervortritt in Fülle und Farbigkeit des Lebens; vielleicht nie wieder so wie im »Peer Gynt«. Die Luftschlösser des Baumeisters Solneß scheinen mir auf Traumgebilde hinzudeuten, die alles hinter sich lassen, was an irdischen Bauwerken bisher vollendet wurde. In einem großen Traumrausch sehnen sich die gefangenen Seelen Borkmans und Rubeks aufzugehen, und für diese Sehnsucht muß, wie wir sehen werden, ein traumhaftes Element in der Form dieser Dramen Ausdruck werden. Unzufrieden ist Rubek

mit seinem großen Werk, für das ihn die Menschen so preisen, nicht nur weil es nicht gewirkt hat, was er wollte, sondern auch weil er in den Formen nachgelassen hat von seinen Forderungen. Er ist enttäuscht von seiner Kunst, und er sehnt sich wie sein Schöpfer nach einem Kunstwerk, das sein Verhältnis zum Leben ihm nie zu schaffen erlaubte.

Wenn der Ibsen des Mannesalters aus jenen Lebenszwiespalten, von denen ich sprach, einen Ausblick zeigte in eine zukünftige Wirklichkeit, in ein »drittes Reich«, so hat der greise Ibsen solche Lösung nicht mehr bereit. Es gibt höchstens einen Ausweg der Resignation. Wohl scheint sich im Gefühl des Künstlers unter dem Eindruck der Enttäuschung am Werk die Wage nach der Seite des unmittelbaren Lebens hinüberzuneigen. Es scheint auf Momente, als griffe er nach diesem Leben als dem einzig Berechtigten (»eine Sommernacht auf Bergeshöhen mit dir, mit dir, das wäre das Leben gewesen!« »Wenn wir Toten erwachen«). Aber er weiß allzu gewiß, daß für Menschen seiner Art, die einmal in jener Luft geatmet haben, in der um ein Werk, um geistige Werte Ringende leben, jede andere Luft auf die Dauer erstickend ist. Und von den Vertretern einer Lebensauffassung, die nie von jener andern, geistigen Welt berührt wurde, wendet er sich deutlich genug ab, soviel objektives Verstehen der gereifte Sinn des Dichters jetzt auch für sie besitzen mag. Darum also: tragischer Untergang oder Resignation. Resignation in dem stillsten, hoffnungslosesten der vier Dramen: »Klein Eyolf«, dessen Held kein Künstler ist. Ein scheinbar versöhnlicher Ausgang und darum um so tragischer. Ein Versuch zum Lebenbleiben mit einer ethischen »Hilfskonstruktion« sozialer Liebestätigkeit, und als Lohn der Aufblick »zu den Sternen und zu der großen Stille«. In den andern drei Dramen aber Untergang und vorher an Stelle jenes dritten Reiches, an das Ibsen nun nicht mehr glaubt, das Vorrecht des Künstlers: ein Blick in das Traumreich, ein momentaner Rausch, in dem der Mensch der geistigen Werte Herr des Lebens zu sein glaubt, das Leben zu sich umwandelt. Und in diesem Moment scheinen sich auch alle Künstlerträume zu erfüllen. Drei Symbole fand Ibsen dafür: den Aufstieg des Baumeisters zum Turm, die letzte Wanderung Borkmans nach achtjähriger Stubenhaft, und die Hochzeit Rubeks und Irenes auf dem »Berg der Verheißung«. Jedesmal ein tragisches Ende des Traums. Tote erwachen auf einen Moment zum Leben.

2.

Es gilt nun zu zeigen, wie Form und Stilisierung all dem das Neue und Besondere gibt. Das völlige Fertigsein mit dem Leben, die Unmöglichkeit, daß sich in neuen Kämpfen noch neue Lösungen ergeben

können, befördert das Ausruhenwollen in der Stimmung, dem Seelenzustand, der der eigentlich lyrische ist. Die Form dieser letzten Dramen ist nun vorwiegend lyrisch in dem, was neu an ihr ist. Und mit diesen neuen lyrischen Elementen verschmilzt der dramatische Besitz der früheren Zeit. Das ist die formale Leistung von Ibsens Alterskunst.

Von dem Lyrismus der romantischen Frühperiode, der sich mit dem allzu frühreifen theatralischen Wissen gern zu einer fast opernhaften Form verband (»Das Fest auf Solhoug«, »Olaf Liljekrans«), hatte sich Ibsen um die Wende der Fünfzigerjahre zu befreien gesucht, indem er geschichtliche Stoffe ergriff, die ihn dazu zwangen, große Zeitbewegungen dramatisch zu bewältigen, Stoffmassen durchzuarbeiten, die ihm einen anreizenden Widerstand entgegensetzten. Was ihm in den »Kronprätendenten« gelang, wird ihm ein Jahrzehnt später fast unmöglich gegenüber der *rudis indigestaque moles* des Apostatastoffes. Aber er braucht damals diese Form, um die ähnlichen Lebenskonflikte auszudrücken, ähnliche Charaktergegensätze herauszuarbeiten wie in den letzten lyrischen Schöpfungen. Wo ihm die Geschichte nicht Handlungsmassen bietet, da erfindet er eine so reiche Fabel wie im »Brand«. Der »Peer Gynt« ist ja die erste große lyrische Offenbarung Ibsens, aber auch hier ist der innere Sinn dieses Dramas durch große Handlungsfülle ausgedrückt. Spannende Vorgänge, dramatisch zugespitzte Situationen. Alles drängt bei Ibsen immer mehr auf die Bewältigung des dramatischen Problems hin.

Die folgenden Jahrzehnte bringen ihm die völlige Beherrschung dramatischer Technik. Es ist ja nun bekannt, wie der Reichtum äußerer Handlung immer mehr schwindet, wie seit den noch handlungsvollen ersten Gesellschaftsdramen allmählich die inneren Vorgänge die äußeren zurückdrängen, die Verfeinerung der inneren Handlung ihm immer wertvoller wird. Aber bei der Form des analytischen Dramas, die er wählt und die er fast immer beibehält, bei der die Bedeutung des äußeren Geschehens auf der Bühne eingeschränkt wird, gilt es ja gerade die technischen Mittel der Vorbereitung, des Retardierens, der Spannungserregung immer mehr zu verfeinern. Da die meiste Handlung nur im Reflex der Erzählung erscheint und doch nie als Bericht wirken darf, so könnte man sagen, daß hier die eigentlich dramatischen Formelemente, losgelöst vom Halt des materiell sichtbaren Vorgangs, ihr eigenes Leben führen. Also eine Art Entmaterialisierung des Dramatischen und seine Essenz. Die »Gespenster« offenbaren Szene für Szene, bis zu welcher Meisterschaft Ibsen hier gelangt ist: in diesem Drama, von dem er, sich selbst mißverstehend, erwartete, daß es auf die Zuschauer wie ein Stück selbst-

erlebter Wirklichkeit wirken sollte, feiern rein konstruktive Kräfte seines Geistes, gerade weil die zu konstruierende Handlung sehr gering ist, ihren Sieg. Dabei aber beachten wir, wie das lyrische Moment ganz und gar zurücktritt. Straffste Komposition, lückenlose Motivierung, eine Charakteristik, die »Rundplastiken« schafft, unaufhaltsamer Fortschritt der inneren Handlung, Auspressen der Motive auf ihren stärksten dramatischen Ausdrucksgehalt und zugleich auf ihre Fähigkeit zu charakterisieren, und jene oft besprochene Schöpfung einer neuen dramatischen Sprache, die fast aller herkömmlichen und auch von Ibsen früher verwendeten Mittel des »Sichaussprechens« entraten konnte und immer mehr in den eigentlichen Reizkräften des Dialogs [1]) lebte, das waren die Dinge, um die er warb.

Das Lyrische beginnt wieder eine Rolle zu spielen seit der »Wildente«. Von hier ab erscheint das Problem, das in Charakteren und Handlungen sich ausdrückt, zugleich in gewissen lyrischen Bildern (den sogenannten Symbolen [2]) Ibsens). Die Wildente, der Hojdalswald, der Meeresgrund; in »Rosmersholm« die weißen Rosse, der Meertroll; in der »Frau vom Meere« zahlreiche lyrische Bilder und vor allem eine Art Ballade: das Schicksal der treulosen Seemannsfrau. Aber der Form nach ist der Eindruck dieser Werke ein unreiner, das Lyrische wirkt unangenehm allegorisch, und zwar darum, weil der Gesamtstil der Dramen nicht zu dieser lyrischen Begleitung paßt. Ibsen ist zum Beispiel viel zu nah an seine Menschen herangegangen, er kennt sie zu genau in allen Einzelzügen, als daß das typisch Verallgemeinernde zu ihnen paßte, das jene Lyrismen ihrem Schicksal geben sollen. Es

---

[1]) Ich denke besonders an solche Szenen, wie den Schluß von »Rosmersholm«, wo Rebekka und Rosmer sich mit ihrem Rede- und Antwortspiel die geheimsten Gedanken erst aus der Seele reißen, wo dies Hervorlocken eine seelische Bewegung dramatischer Art vor unseren Augen erst entstehen läßt. Für den, der einen Moment vom erschütternden Inhalt absehen kann, sicher rein artistische Wonne an formaler Vollendung. In der Szene zwischen Alfred Allmers und Rita, wo die beiden Gatten mit ihren Worten sich gegenseitig das Geständnis ihrer Schuld ablisten, wo das Wort des Einen nicht mehr erlaubt, daß die Seele des Andern »an etwas vorbei will«, scheint ein Abglanz dieser Kraft noch einmal aufzuleben. Aber es ist doch kein Werden mehr, nur ein Enthüllen des Gewordenen.

[2]) Über die stilistische Entwickelung dieses Ausdrucksmittels bei Ibsen s. Leo Berg, Henrik Ibsen (Köln 1901) S. 93—127. In dieser ergebnisreichen Betrachtung ist m. E. nur nicht genug geschieden zwischen rein dramatischem Symbol, dem Ausdruck der Idee in Charakteren und Situationen und den eigentlich lyrischen Bildern, die der mittleren Periode ganz fehlen. Weit stärker als jene dramatischen Mittel deuten sie oft hinter das Vorgestellte auf seinen tiefen Lebenssinn. Sie verschmelzen nicht nur »immer mehr mit dem Lebensinhalt des Dramas«, sondern vor allem: sie liegen immer weniger mit der formalen Gesamthaltung des Dramas im Streit (wie noch in der »Wildente«, der »Frau vom Meere«).

kommt ihm hier noch viel mehr darauf an, menschliches Wesen wirklich zu erfassen, als menschliche Lebensstimmungen in Gestalten auszudrücken. Das Ringen um das Problem der individuellen Differenzen drängt in jener Zeit ja bis zu einem gewissen Grade alles andere zurück. Dann die Sprache. Sie ist an sich eine wundervolle Leistung; es ist oft gerühmt worden, wie die Rede in ihrer verhaltenen Art, die nichts zu Ende sagt, aber den Hörer unablässig lockt, hinter sie zu dringen, und so unendlich spannt und anregt, ganze bisher verschwiegene Gebiete des Seelenlebens erst dem Drama gewinnt. Man kann vielleicht auch sagen, daß diese Worte im kleinen noch einmal das charakteristische Gesamtwesen der analytischen Form spiegeln, die ja auch vom Reiz des enthüllten Geheimnisses lebt. Aber die Worte dieser Dramen sind noch gesetzt als psychologische Werte, sie dienen dem Fortgang der inneren Handlung und der Charakteristik und entbehren des Eigenreizes. So ist es im allgemeinen. Da kommen denn aber mit einem Male Partien, in denen die Sprache einen andern Sinn hat: Stimmung erwecken soll, z. B. Greger Werles Gespräch mit Hedwig Ekdal im zweiten Akt. Die Nüchternheit anderer Partien drängt sich desto beleidigender vor. Fast gar nicht ist dieser Mißklang in »Rosmersholm« zu bemerken, das überhaupt stark auf die letzte Periode vorweist.

Nun die letzten Dramen. Alles Handlungsmäßige wird minimal. Was geschieht in »John Gabriel Borkman« äußerlich? Ein Mann verläßt nach acht Jahren zum ersten Male sein Zimmer, geht in die Winternacht und erleidet einen Herzschlag. Am gleichen Tage geht sein einziger Sohn, der ausersehen schien, durch sein künftiges Leben das Verbrechen des Vaters dereinst auszulöschen, mit einer Abenteurerin aus dem Hause. Wir erfahren auch von dem voranliegenden Geschehen nur weniges: daß dieser Mann einst allmächtig und reich war, Bankrott gemacht und im Gefängnis gesessen hat. Im »Klein Eyolf« ist die Vorfabel ganz karg an Handlung: ein armer Lehrer heiratet eine reiche Frau, beider Kind ist durch Schuld der Eltern, die in einer Liebesstunde nicht auf es geachtet haben, lahm geworden. Im Drama geschieht äußerlich kaum etwas, als daß das Kind ins Wasser fällt und infolge seines Gebrechens ertrinkt. Und nun gar »Wenn wir Toten erwachen«! Hier ist eine Handlung im Drama überhaupt nicht mehr vorhanden. Am meisten an äußeren Vorgängen enthält noch das früheste der Altersdramen »Baumeister Solneß«. Und diese wenigen äußeren Geschehnisse werden nun nicht wie in der früheren Periode so dargestellt, daß sie sogleich alles hergeben, was an dramatischem Leben in ihnen steckt. Sie sind aufgelockert durch lange Gespräche, die das Wesen und die Stimmung der Personen ent-

hüllen. Technische Schwächen, manches Schleppende, das sich in »Klein Eyolf« aufweisen läßt, die endlosen Gespräche im »Solneß« wären dem Ibsen der Gesellschaftsdramen nicht anzukreiden. Der herrliche erste Akt des »Borkman« freilich verrät vollste dramatische Kraft.

An Stelle des Reichtums an Handlung wächst der Reichtum an Stimmung[1]). Der greise Ibsen, der keine Entwickelung mehr vor sich sieht, der nur noch zurückschauen, abrechnen und zusammenfassen will, möchte noch einmal Szenen, Bilder finden, in denen sich die tragischen Elemente seines Lebens erschöpfend ausdrücken lassen. Er sucht Welkende, Tote, Träume und Schatten. Tote, Träume und Schatten dürfen sich nicht mit der Hast der Lebenden bewegen. Aber erst die beiden allerletzten Dramen finden in dem Nebeneinander der Bilder ganz den traumhaften Stil, das Gleitende, das der Dichter gern geben möchte. In »Solneß« und »Eyolf« ist das nur gelegentlich da. Vielleicht ist es nicht etwas rein Theatertechnisches, daß Ibsen für den Schluß des »Borkman« die Wandeldekoration fordert. Hier wird die innere Form des lyrischen Nebeneinander der Szenenreihe, das an Stelle der architektonischen Unterordnung im Drama tritt, durch die äußere theatralische Form angedeutet. Ich meine, Ibsen hat hier einen Stimmungswert gewollt. Man hört eine Zeitlang nur die Stimmen der beiden auf der letzten Wanderung Begriffenen. Dann tauchen sie wieder auf, und die Szene hat sich gewandelt. Ähnlich der letzte Aufstieg von Irene und Rubek, der Abstieg der an ihnen vorbeigehenden Beiden, Majas und des Bärentöters: auch ein Sichablösen, langsames Sichverschieben der Bilder. Die Bühnenbilder haben an sich einen lyrischen Stimmungswert: die Todgeweihten steigen hinauf; die Lebenden steigen hinab. Man muß bei diesen beiden letzten Dramen zuweilen an Maeterlincksche Bühnengebilde denken, die an sich von Stimmung überfließen und wie eine

---

[1]) Es handelt sich hier um eine andere Stimmung als sie die Dramen der Siebziger- und Achtzigerjahre haben. Dort ist es »Milieustimmung«, was sie umgibt: eine Art »Projektion des inneren Lebens der Personen in das Äußere«. Die Bodenkammer in der »Wildente«, der Regentag in den »Gespenstern« u. s. w. Zugleich ist dieses Außen, das nach dem Inneren gestimmt scheint, dasselbe, was die Personen ganz realistisch beeinflußt und bedingt. Gewiß liegen auch hier in dieser objektiven Stimmung subjektive Gefühlselemente verborgen. Aber in den letzten Dramen kommt ein anderes hinzu: hervorbrechender Gefühlsausdruck der Gestalten selbst, die ihr Leben bewerten und beklagen. Über Stimmung bei Ibsen s. auch Leo Berg, a. a. O., besonders S. 114. Er will in Ibsen keinen Lyriker sehen. Ich kann dies nicht anerkennen. Man mag sagen, daß Ibsens Grüblerart immer wieder seine Lyrik entsinnlicht, verdünnt. Sie wirkt leicht allzu geistig, unfertig, wie durch einen Eisnebel gesehen.

»Ausstrahlung der inneren Stimmung der Personen« wirken sollen. Die Aktschlüsse sind zuweilen ganz lyrisch, so der zweite Akt in »Klein Eyolf«. Der erste Akt in »John Gabriel Borkman«: die *danse macabre* ertönt, eine Stimmung weckend, und läßt in Frau Borkmans Seele das Bild auftauchen, das für sie untrennbar mit der Vorstellung von ihrem Mann verbunden ist und das sich von ihr auf uns unwillkürlich überträgt: »der Wolf heult wieder, der kranke Wolf«.

Das Wichtigste scheint mir folgendes: Es besteht offenbar bei diesen letzten Dramen eine Doppelkonzeption, eine dramatische und eine lyrische. Ibsen sieht die Lebenskonflikte, die er gestalten will, jetzt einmal in einer gewissen Kurve von Handlungen und Schicksalen, dann aber in der Form einer lyrisch stimmungsvollen Ballade. Sie läßt sich aus den vier letzten Werken herausschälen. Für »Baumeister Solneß«: die Ballade des Baumeisters, den sein eigenstes Werk emporlockt zum Todessturz, weil seine Kraft zu leben nicht seiner Kraft zu träumen mehr gleich ist. Im »Klein Eyolf«: die Ballade vom einsamen Bergseewanderer, dem der Tod als guter Kamerad zur Seite geht, ferner das balladeske Rattenfängermotiv, symbolisch für das Leben, das lockend und schreckend zugleich den Schwachen und Sehnsüchtigen in den Tod zieht. Im »Borkman« die Ballade des Bergmannssohnes, der die Erze der Tiefe klingen hört, der die lebenheischenden Werte in der Tiefe sieht, des gewalttätigen Träumers, den dieser Spuk ewig gefangen hält und in Schuld und Tod hinabzieht. Im letzten Drama das märchenhafte Lied vom Berg der Verheißung, der der Berg des Todes wird. Die formale Leistung der letzten Dramen ist, wie gesagt, die, daß diese lyrischen Konzeptionen verschmelzen mit dem, was noch an dramatischem Leben übrig ist. Und daß dies gelingt und nicht äußerlich bleibt wie früher, liegt an zwei Dingen: der Änderung der Charakteristik und der Wandlung der Sprache. Ich will, um zu zeigen, wie gewaltig das Lyrische hineinschießt in das Gewebe dieser Werke, zwei solche Stellen hersetzen, die den innersten Sinn viel mehr zusammenfassen als alles Geschehen. Im »Eyolf« ist die besondere Nuance des früher besprochenen Grundproblems die, daß der Mensch, der die asketische, dem Geistigen, den ethischen Problemen zugewandte Lebensauffassung hat, am Leben leidet, das sich in der allzu heißblütigen Frau an seiner Seite verkörpert. Sie lockt und schreckt ihn, sie macht ihn schuldig. Er ist im Begriff, sich innerlich von ihr zu lösen, doch auch er ist »erdgebunden«, er hat nicht die volle Freiheit, er wird sie nie mehr besitzen. Diese bedeutsamen inneren Vorgänge des so handlungsarmen Werkes werden in jenem Stimmungsbild zusammengefaßt, das den geheimen Sinn aller Geschehnisse ausdrückt:

»Ich war allein dort oben. Mitten im Hochgebirg. Da kam ich an einen großen, öden Bergsee. Und über den Bergsee, da mußt' ich hinüber. Doch das konnt' ich nicht. Denn es waren da weder Boot noch Menschen... Dann ging ich aufs Geratewohl in ein Seitental hinein. Denn dort vermutete ich einen Weg zum Ziele — über die Höhen und zwischen die Felszinnen hindurch; und dann wieder hinunter nach der anderen Seite des Bergsees.

Rita: Da gingst du gewiß irre, Alfred!

Allmers: Ja, ich verfehlte die Richtung. Denn ein Weg oder Pfad war nicht vorhanden. Und ich marschierte den ganzen Tag. Und die ganze Nacht auch noch. Und schließlich verzweifelte ich, je wieder zu den Menschen zu kommen.

Rita: Nicht wieder zu uns — nach Hause? O, da bin ich doch sicher, daß deine Gedanken hierher eilten.

Allmers: Nein — das taten sie nicht... Merkwürdig — mir war, als ob ihr in weite, weite Ferne entschwunden wäret, du mit Eyolf. Und Asta auch.

Rita: Aber woran hast du denn gedacht?

Allmers: Ich habe gar nicht gedacht. Ich ging und schleppte mich vorwärts, die Abgründe entlang — und kostete den Frieden und das Wohlbehagen der Todesempfindung... Von Angst keine Spur. Mir war, als schritten ich und der Tod einher wie zwei gute Reisegenossen... In dieser Nacht raffte ich mich zum Entschlusse auf. Und so kehrt' ich denn um und ging geradenwegs nach Hause. Zu Eyolf... Und als dann der — Reisegenosse daherkam und ihn holte — da erfaßte mich Grauen vor ihm. — Grauen überhaupt. Vor alle dem, — was wir doch nicht aufzugeben wagen. So erdgebunden sind wir, Rita — du wie ich.«

Der Übersetzer hat hier das lyrische Element an einzelnen Stellen durch den Rhythmus hervorgehoben. Mehr noch hören wir ein lyrisches Gedicht in der Schlußszene des »Borkman«:

»Siehst du die Bergketten dort, — in weiter Ferne? Eine über der anderen. Sie werden höher. Sie türmen sich. Dort ist mein tiefes, unermessenes, unerschöpfliches Reich!

Ella: Ach, John, aber ein so eisiger Hauch weht von dem Reiche her!

Borkman: Dieser Hauch wirkt auf mich wie Lebensluft. Dieser Hauch weht mich an wie ein Gruß von untertänigen Geistern. Ich wittere sie, die gefesselten Millionen; ich fühle die Erzadern, die ihre schlängelnden, astigen, verführerischen Arme nach mir ausstrecken. Ich sah sie vor mir wie lebendig gewordene Schatten — in jener Nacht, als ich im Bankgewölbe unten stand, die Laterne in der Hand. Ich sollte euch befreien damals! Und ich versuchte es. Aber ich vermocht' es nicht. Der Schatz sank wieder in die Tiefe. (Mit vorgestreckten Händen.) Aber ich will es euch zuflüstern, hier in der Stille der Nacht. Ich liebe euch, die ihr scheintot liegt in dunkler Tiefe! Ich liebe euch, ihr lebenheischenden Werte — mit eurem ganzen leuchtenden Gefolge von Macht und Herrlichkeit! Ich liebe, liebe, liebe euch!«

Das ist ein förmlicher Gesang, ein Hymnus, der das Tiefste des Dramas in Musik auflöst. Zu diesen Beobachtungen läßt sich auch noch die veränderte Bedeutung hinzubringen, die die für Ibsen so wichtigen Eingangsszenen jetzt erhalten haben. Sie waren früher für den dramatisch gestimmten Ibsen oft der Auftakt, der den Konflikt und die Charaktere in einer knappsten Form schon andeutete. Jetzt sind sie dazu da, die Stimmung des Werkes, den Gefühlston

anzuschlagen. In den »Kronprätendenten« gaben die ersten Repliken der Helden Skule und Hakon das Grundthema des Rechts und der inneren Sicherheit gegenüber dem unsicheren Wollen vollkommen an und bezeichneten scharf die Charaktere des Gläubigen und des Zweiflers [1]). Ähnliche vorbereitende Funktionen für das Thema des Stückes hatte die erste Szene im »Brand« mit den drei für Brands Leben so wichtigen Begegnungen. Jetzt, in »Wenn wir Toten erwachen«, geben die ersten Sätze etwas anderes:

»Maja: Hör nur, wie still es hier ist!
Prof. Rubek: Und das kannst du hören?
Maja: Was?
Prof. Rubek: Die Stille hier?
Maja: Allerdings kann ich das.
Prof. Rubek: Du hast am Ende nicht so unrecht, mein Kind, man kann die Stille wirklich hören.
Maja: Weiß Gott, das kann man, wenn sie einen so ganz erdrückt wie hier.«

Damit ist der Seelenzustand des greisen Dichters und der beiden Hauptgestalten des Dramas vor den erwachenden Toten in sinnlich greifbaren Eindruck übersetzt; für die Charaktere sagt die Stelle nichts aus. Die Stimmung ist angegeben. Diese stimmungweckenden Motive kehren nun in den Dramen von Zeit zu Zeit wieder in immer neuen Variationen. Im »Klein Eyolf«: »die goldenen Berge«, »der Lockreigen« und anderes; im »Baumeister Solneß«: das »Königreich«, die »Luftschlösser« u. s. w.; am stärksten vielleicht, geradezu theatralisch vorgeführt in »Wenn wir Toten erwachen«: das Lied der Maja, und vor allem in »Borkman«: die *danse macabre* und das Silbergeläut des Schlittens, der die Lebensdurstigen aus dem Reich der Toten wegführt.

Die Charakteristik ist jetzt eine andere geworden. Den Ibsen der siebziger und achtziger Jahre hatten vor allem die Probleme der individuellen Differenzen gereizt. Sein Eingehen auf die Theorien seiner Zeit machte ihn in der Charakteristik trotz seiner Neigung für mathematische Konstruktionen gelegentlich fast zum psychologischen Naturalisten. Er wollte die Illusion des vielfältigen Bedingtseins eines Charakters und einer Handlung erwecken, nicht nur die Charaktere dem Ganzen unterordnen. Er motiviert physiologisch (die Schwangerschaft der Hedda Gabler), er läßt sich in der »Frau vom Meere« auf medizinische Subtilitäten ein und gibt zum ersten Male in einer Szene zwischen Dr. Wangel und seiner Frau theoretische Psychologie. Er ging in dieser Zeit unendlich lange mit seinen Charakteren um, bis er sie von allen Seiten kannte. Zwar schimmern für

[1]) Vgl. Reich, Ibsens Dramen, 5. Aufl., S. 77.

den Blick dessen, der lange mit Ibsen gelebt hat, die menschlichen Grundtypen durch, die seine inneren Zustände ausdrücken, aber die Gestalten haben doch viel mehr als früher ein wissenschaftlich-psychologisches Interesse für ihn. Ibsen betont in diesen Jahren immer wieder in den Briefen, er sei Menschenbildner. Ein gewisser bösartiger Blick aus der Nähe ist jener Zeit eigen: man hat gern Bildhauer Rubeks Erzählung von den Porträtbüsten, die eigentlich Tierfratzen sind, auf diese Zeit angewendet.

In der letzten Periode aber wendet sich der Blick, der so lange auf den Erscheinungen draußen geruht hat, wieder nach innen. Das Interesse am vielfältig Menschlichen erscheint bis zu einem gewissen Grade erschöpft. Obgleich dem Künstler seine psychologische Scheidekunst nicht verloren geht, wird doch die geheime innere Verwandtschaft der Gestalten fühlbarer als früher, und sie scheinen oft mehr Symbole gewisser Lebensstimmungen als wirkliche Menschen. Ja, sie werden wie Irene, wie Rita, wie die Rattenmamsell, wie Maja Symbole des Lebens in seinen verschiedenen Formen. Zuweilen deuten auch die Namen das an. Wie charakterisiert nun Ibsen? Nicht mehr ausschließlich mit den kleinen Zügen der hinterlistig abgelauschten, verräterischen Handlungen der Porträtbüstenzeit, wie wir sie bei Hjalmar und beim Tischler Engstrand finden. Jetzt charakterisiert er gern mit Lyrismen, mit Bildern, die den ganzen Dunstkreis, der um eine Gestalt schwebt, mitbeschwören. Für John Gabriel Borkman: »einen kranken Wolf habe ich im Käfig, auf und ab, auf und ab geht der Wolf« ... »jetzt heult der kranke Wolf«. Rita ist die »Frau mit den goldenen Bergen«. Oder ein aus tiefster Seele hervorbrechendes Wort des Mannes über seine Frau gibt die Stimmung berauschender, sieghafter Lebensfülle, die einst um diese Frau war. Wir sehen im Geschehen des Dramas nichts mehr von der Wirkung, die sie auf diesen Mann übte, bei seinen Auseinandersetzungen darüber sind wir oft ungläubig; aber dies eine Wort, scheinbar so einfach und doch, wie man fühlen muß, geprägt durch tiefstes Erleben, hat die Kraft, die Stimmung zu beschwören: »*du var så fortaerende dejlig, Rita*«. (Du warst so verzehrend schön, Rita.) Und dieses Wort, das hin und wieder in ihrer Nähe auftaucht, tut mehr für diese Gestalt als ihre Taten und Reden. Das ist lyrische Wortkunst des späten Ibsen. Hilde Wangel ist »der Raubvogel«, »der wilde Waldvogel«, sie ist »wie ein grauender Tag«. Rubek »der zahme Raubvogel« u. s. w. Es beginnt schon in der »Wildente«, wirkt aber dort noch zu sehr als verstandesmäßig gewonnener Vergleich. Zuweilen muß auch eine Geste charakterisieren: die Napoleonsgebärde Borkmans am Schreibtisch, die hastigen kindischen Bewegungen der kleinen Maja, das schattenhafte Gleiten und die statuarische Haltung

der irrsinnigen Irene. Und was das Wesentliche hieran ist: es ist nicht gemeint und wirkt nicht als wesenbezeichnende äußere Charakteristik des Menschen, sondern als Stimmungselement. Der Ibsen der mittleren Zeit mied ängstlich alles Reden in Sentenzen, das er noch in den Werken der sechziger Jahre als überkommenes Erbteil klassischer Dramatik nicht verschmäht hatte. In dieser letzten Zeit, wo ihm das Wort mit seiner stimmungweckenden und erregenden Kraft viel ersetzen von dem muß, was an immanenter Bewegung des Dialogs verloren ist, erhellen wieder geistreiche Wortprägungen ein Wesen und ein Schicksal. Ein »schwindliges Gewissen«, der »Napoleon, der in seiner ersten Schlacht zum Krüppel geschossen wurde«, »Wenn wir Toten erwachen, ... wir sehen, daß wir nie gelebt haben«. — Das Element der Reflexion aber dringt bei Ibsens Natur notwendigerweise in die Lyrik ein und setzt die Stimmung des Werkes in Sentenzen um: »Wir stehen alle unter dem Gesetze der Umwandlung«, »Wir sind auch mit Himmel und Meer ein wenig verwandt«, »Denn hier auf Erden gehören wir Lebenden heim«, »Der Verlust ist Gewinn«. Doch gleichen diese Sentenzen nicht jenen versteckten »Leitmotiven« der Gesellschaftsdramen, die den Gedankeninhalt, die Tendenz zusammenzufassen lieben.

Endlich die Wandlung des Dialogs. Hier kann ich nur Andeutungen geben. Nur die intime Kenntnis der norwegischen Sprache vermöchte hier weiter zu helfen als zu sehr allgemeinen Beobachtungen. Aber einiges läßt sich wohl auch ohne diese Voraussetzung einer wirklichen Stiluntersuchung bei einer mehr den allgemeinen Eindruck aufnehmenden Lektüre der Originale feststellen. Das lyrische Element dringt auch in den Dialog ein — abgesehen von solchen nur flüchtig dialogisierten, mehr monologischen Stellen, wie die angeführten waren. Man pflegt als das bedeutsame Moment der Ibsenschen Alterssprache hervorzuheben, daß sie in ausgeprägtem Maße symbolisch sei: jedes Wort, das der Bezeichnung der wirklichen Handlung, der Charakteristik diene, weise zugleich hin auf einen tieferen mystischen Zusammenhang der Ereignisse des Dramas, auf die Lebensmächte, die sich im Leiden und Handeln dieser Menschen da offenbaren, auf die unsichtbaren Spieler des Dramas. Man denke etwa an die Gespräche zwischen Solneß und Hilde, die diese Doppelheit vielleicht am entschiedensten zeigen. Die Neigung zu diesem »Dialog zweiten Grades« ist früh bei Ibsen zu beobachten, sie wird auffallend in jener Übergangsperiode, die von den realistischen Gesellschaftsdramen zu den Traumgebilden des Altersstiles hinüberführt — auffallend und unangenehm am meisten in der »Frau vom Meere«, diesem auch sonst brüchigen Werke. Da verzerrt sie alles zum Hohlspiegel-

bild, weil bei den allzu prosaischen Nebencharakteren und Nebenhandlungen des Stücks mit denselben geheimen Bedeutsamkeiten gewirtschaftet wird. Da nun also die Existenz dieser Menschen jämmerlich platt ist, da ihrer Sprache jede psychologische Voraussetzung zur Lyrik fehlt, müssen sie alles zum platten Vergleich machen. Der Lyriker Ibsen ist scheintot in jener Zeit. Nur in »Rosmersholm« fühlen wir hie und da sein Leben.

Der Dialog der letzten Werke nun hat in weit höherem Maße die Kraft, uns fortwährend in Beziehung zu setzen zu jener zweiten Welt, die den Sinn dieser Lebensschicksale ausmacht. Und er hat sie vermöge der lyrischen Tönung der Sprache. Viel zarter, verschleierter sind die Andeutungen geworden. Ein feines Abwägen aller Hebungen und Senkungen der Alltagsrede. Denn die Sprache bewahrt jenes Verhaltene, Karge und scheinbar Alltägliche, — gerade daß die Lyrik nie nach »erwählten« Bildern hascht, ist das Bezeichnende. Und doch arbeitet die Sprache mehr als früher mit lyrischen Einzelgebilden, deren Reiz freilich mehr in der Wahl der Nuance (man denke an jenes »verzehrend schön«), in der Art, die Worte zu stellen, als in dem Glanz und Reichtum der Worte selbst besteht. Dann aber kommt ein märchenhaftes Element in die Rede hinein. In »Baumeister Solneß« sprechen nur die beiden Hauptpersonen in dieser Weise, fast wie Kinder, die abseits von den Erwachsenen mit ihren Worten eine Spielwelt aufrichten — wenn sie von den »Helfenden und Dienenden« reden, vom »Troll in der Seele«, von den »lichthaarigen und dunkelhaarigen Teufelchen«, dann von dem »Turm der emporzeigt«, vom »Luftschloß« mit dem Söller, der schwindelnd hoch ins Land sieht. Ibsen müht sich, diesem Spiel mit Märchenworten eine gewisse Realität zu geben, indem er die Bilder, in die diese Menschen ihr Lebensschicksal umsetzen, gern dem Kreis entnimmt, in dem ihr wirkliches Dasein sich abspielt oder abspielte. Solneß spricht in den Bildern des Architekten, Borkman in denen des Bergmannes, Rubek in denen des Bildhauers, der »Bärentöter« in der Sprache des Jägers. In den allerletzten Werken reden nun fast alle Personen in diesen Lyrismen. Und es geht: weil keine, selbst die dem wirklichen Leben nächsten Gestalten wie etwa Frau Wilton, Maja, der Bärentöter, jene platte Realistik der Nebenfiguren in der »Frau vom Meere« haben, und weil sie mehr nach der Lebensstimmung als nach ihrem mit detaillierendem Naheblick charakterisierten Wesen geschaut werden. Bei jenen bildlichen Ausdrücken ist es beachtenswert, daß sie zuweilen rhythmisch werden: »*alle guldets slumrende ånder*« (»des Goldes schlummernde Geister«). Rhythmische Elemente melden sich in Borkmans großem Hymnus an, und in dem Wiederholen gewisser Worte und in der

Variierung der Ausdrücke, in einer Art Parallelismus wie in der Wahl der Worte nähert Ibsen sich der Poesie hier weit mehr als in Allmers' Erzählung. »*Det pust virker som livsluft på mig. Det pust kommer til mig som en hilsen fra underdanige ånder. Jeg fornemmer dem de bundne millioner, jeg føler malmårerne, som strækker sine bugtede, grenede, lokkende arme ud efter mig*« und später das dreimal wiederholte: »*Jeg elsker*«. Lyrische Wendungen wie diese werden häufiger: »*mod stjernerne og imod den store stilhed*« (zu den Sternen empor und zu der großen Stille: »Eyolf«) oder »*bare et bur havde jeg*« (nur einen Käfig hatte ich: »Baumeister Solneß«). Ein Bibelwort wird lyrisch verwendet: »um des Reiches, der Macht und der Herrlichkeit willen« (»*for rigets-og magtens-og-aerens skyld*«: »Borkman«). Solche Worte, so einfach sie sind, drücken für Ibsen jetzt unendlich viel aus. Warum sie ihm so bedeutungschwer werden, erkennt man erst, wenn man beobachtet, wie jetzt in Worte und Bilder der gleiche Lebensinhalt hineingedrückt wird, den zu entfalten es einst gewaltiger Handlungsmassen bedurft hat.

Und wenn dieses Streben nach einem lyrisch-dramatischen Stil, der für die eigentümliche, den letzten Geheimnissen zugewandte Altersstimmung Ibsens das beste Werkzeug scheint, in »Solneß« und »Eyolf« nicht völlig gelingt, wenn im spätesten Drama die Lyrik hin und wieder zu erstarren scheint unter dem allzu kühlen Hauch des Denkens über das Leben — ein Werk gibt es, das diesen Stil in vollendeter Weise ausprägt, Ibsens reichstes Alterswerk: »John Gabriel Borkman«.

XXI.

Die musikästhetischen Anschauungen der frühesten christlichen Kirche.

Von

Hermann Abert.

Der Streit um das Wesen und die Aufgabe der Kirchenmusik ist so alt wie die gottesdienstliche Tonkunst selbst. Von jeher hat es sich dabei um die Frage gehandelt, wie weit innerhalb des Gottesdienstes die rein ästhetische Seite der Musik zur Entfaltung kommen darf, ob der Tonkünstler sich in seinem Schaffen lediglich den Zwecken und Zielen der Kirche anzupassen hat oder ob er mit den Ausdrucksmitteln seiner Kunst auch innerhalb des Gotteshauses frei schalten und walten darf.

Die moderne Zeit, die sich in ihren künstlerischen Anschauungen der früheren kirchlichen Gebundenheit längst entzogen hat, ist geneigt, auch dem Kirchenkomponisten in der Wahl des musikalischen Ausdrucks volle Freiheit zuzugestehen, und die Künstler selbst machen von dieser Freiheit den weitestgehenden Gebrauch — falls sie überhaupt ihr Schaffen noch in den Dienst der Kirche stellen. Denn der Rückgang des Interesses an der kirchlichen Tonkunst während der letzten fünfzig Jahre liegt beim Laienpublikum wie bei den Künstlern deutlich zu Tage. Noch R. Schumann erblickte in der Kirchenmusik das höchste Ziel des Tonkünstlers, heutzutage dagegen gehören Männer wie Anton Bruckner, die selbst in weltlichen Kompositionen ihrer streng kirchlichen Frömmigkeit auf Schritt und Tritt Ausdruck verleihen, zu den seltenen Ausnahmen. Die Tonkunst selbst aber ist dadurch um eines ihrer reichsten und fruchtbarsten Gebiete ärmer geworden. Dieser Niedergang der Kirchenmusik hat seine Wurzel in der allgemeinen Tendenz unserer Zeit, die Musik, wie die Kunst überhaupt, auf eigene Füße zu stellen und von jeder Dienerrolle zu befreien. Der in der musikalischen Renaissancezeit auch für die Tonkunst verkündigte Grundsatz »*l'art pour l'art*« hat in moderner Zeit dahin geführt, daß sie zur freien, selbstherrlichen Konzertkunst ward und damit die meisten ihrer früheren Berührungspunkte mit dem täglichen Leben und Treiben unseres Volkes allmählich einbüßte. Nur

schwer vermag sich der moderne Tonkünstler dazu zu entschließen, sein Schaffen einem außermusikalischen Zwecke, und wären es auch die Bedürfnisse des Gottesdienstes, unterzuordnen. Wir sind heute zu Anschauungen über Wesen und Beruf der Kirchenmusik gelangt, die den geraden Gegenpol derjenigen bilden, welche die Kirche der ersten christlichen Jahrhunderte entwickelt hat.

Soviel schon über die frühmittelalterliche Tonkunst und ihre Beziehungen zur antiken geschrieben worden ist, ihre ästhetische Grundlage ist dabei nur flüchtig gestreift worden. Und doch ist gerade sie es gewesen, welche der kirchenmusikalischen Tätigkeit bis an die Schwelle der Neuzeit Richtung und Wege gewiesen hat. Es handelt sich hier um Fragen, welche nicht allein für die Geschichte der musikalischen Ästhetik, sondern für die gesamte Kulturgeschichte jener Periode der Gärungen auf allen Gebieten die höchste Bedeutung besitzen. Denn gerade die Tonkunst war es, die den Boden des Geisteskampfes abgab, im Streite um das neue Musikideal der jungen christlichen Kirche spiegeln sich die allgemeinen geistigen Strömungen der Zeit aufs deutlichste wieder[1]).

Die Begründer dieser frühesten christlichen Musikästhetik waren keine Musiker von Fach, sondern Laien. Neben den Schöpfern des musikalischen Dramas um 1600 stellen diese ersten christlichen Kirchenväter das lehrreichste Beispiel dafür dar, wie viel die Musik gerade an den entscheidenden Wendepunkten ihrer Entwickelung der Mitarbeit des Dilettantentums zu verdanken hat.

Die geschichtliche Entwickelung kennt keine Sprünge. Auch die Kirchenväter haben kein neues Evangelium der Musikästhetik verkündigt, sondern sich an bereits bestehende Ideenkreise angeschlossen. Nur lagen die verborgenen Lebensherde, die inmitten der allgemeinen Zersetzung und Zerstörung das Neue vorbereiten halfen, nicht auf dem Gebiete der musikalischen Fachtheorie, sondern auf dem der Philosophie. Die letzten philosophischen Systeme des Altertums, das neupythagoreische, das jüdisch-alexandrinische und vor allem das neuplatonische sind die letzte Quelle der frühchristlichen Musikästhetik. Der enge innere Zusammenhang zwischen Christentum und Neuplatonismus ist von philosophischer wie von theologischer Seite längst zum Gegenstand eingehender Untersuchung gemacht worden; die musikhistorische Forschung dagegen hat sich bis jetzt meist mit rein theoretischen Erörterungen begnügt und dabei kaum beachtet, welche große Bereicherung ihres Wissensstoffes hier gewissermaßen am Wege liegt.

---

[1]) Vgl. meine »Musikanschauung des Mittelalters«, Halle 1905, S. 69 ff.

Die frühchristliche Musik selbst wird uns, solange wir keine praktischen Tondenkmäler besitzen, immer ein Problem bleiben. Aber wir kennen dafür wenigstens die Anforderungen, die an diese primitive, psalmodische Kunst gestellt wurden, die Zwecke, die sie im Rahmen des Gottesdienstes zu erfüllen hatte. Daß man dabei gerade der Musik, weit mehr als jeder anderen Kunst, Beachtung schenkte, das lehrt uns die bedeutende Rolle, die ihr in den Schriften der Kirchenväter zufällt. Die Musikästhetik der Kirchenväter bildet einen Teil ihrer Bestrebungen, den christlichen Heilswahrheiten und Dogmensätzen eine philosophische Grundlage zu schaffen, die sich als um so notwendiger erwies, je mehr das Christentum aus den niederen Volksschichten auch in die Kreise der Gebildeten empordrang. Augustin ist der Hauptvertreter dieser Tendenzen und zugleich die wichtigste Autorität auf dem Gebiet der mittelalterlichen Musikästhetik geworden.

Dem Neuplatonismus hatte Musik, insbesondere Erkenntnis des Musikalisch-Schönen, als eine der wichtigsten Mittelstufen auf dem Wege zur höchsten und letzten Erkenntnis gegolten [1]). Diesen Grundsatz machten sich auch die Kirchenväter zu eigen. Da aber für sie jene höchste Erkenntnis in der unmittelbaren Anschauung des dreieinigen Gottes bestand, so ergab sich daraus ohne weiteres als Hauptgrundsatz ihrer Musikästhetik: die Musik bildet einen unentbehrlichen Faktor im Leben des Christen, aber sie ist nur Mittel zum Zweck, sie gewinnt ihre wahre Bedeutung erst als Dienerin der christlichen Religion. Am zweiten Teile dieses Satzes halten die Kirchenväter mit einer Zähigkeit fest, die auch die letzten Vertreter des Neuplatonismus noch weit hinter sich läßt. Plotin selbst hatte das Sinnlich-Schöne in der Musik doch noch als solches anerkannt, wenn auch nur als unterste Stufe des Schönen überhaupt. Aber bereits sein Nachfolger Porphyrius erklärt die Freude am Sinnlich-Schönen als durchaus verwerflich und gelangt so auf jenen asketischen Standpunkt, der alle weltliche Musik wegen ihres Sinnenkitzels verpönt und nur den religiösen Beruf der Tonkunst gelten läßt. Ja die Abneigung gegen das Verweilen im Reiche gestalteter Schönheit geht bei ihm so weit, daß er auch auf religiösem Gebiete den Anteil der Musik auf das allergeringste Maß beschränkt wissen will.

Die Kirchenväter haben diesen Rigorismus der letzten Neuplatoniker noch beträchtlich verschärft. Sie wurden dazu veranlaßt durch den erbitterten Kampf, den sie mit der damaligen, gänzlicher Entartung verfallenen antiken Musik und ihren Lockungen um die Seelen ihrer Gemeinde zu führen hatten. So ist denn ihre Musikästhetik zum

---

[1]) Vgl. *Plotin. Ennead.* I, 3, 1—3.

größten Teil ein Erzeugnis fanatischer Polemik. Die Männer der Kirche waren sich wohl bewußt, wie tief die Liebe zur weltlichen Musik den Leuten allerorts noch im Blute steckte [1]), und nicht selten knüpfen sie in ihren Predigten geradezu an Theater- und Zirkusmusik auf dem Wege des Gleichnisses an [2]). Die heidnische Tonkunst diente ihnen als wirksamste Folie, um den Gläubigen das Wesen der wahren, d. h. der religiösen Musik zu offenbaren. Nur als Magd der Kirche hat die Musik Berechtigung, aber in diesem Geiste betrieben ist sie dafür auch unter allen Künsten die vornehmste und rühmenswerteste [3]), sie ist direkt göttlicher Abkunft und hat ihr unmittelbares Vorbild im Gesange der himmlischen Heerscharen [4]).

Die Mehrzahl der Kirchenväter verfügte über einen reichen Schatz philosophischer Bildung, der sie in den Stand setzte, diese Lehre von der göttlichen Abkunft und Sendung der Tonkunst auch wissenschaftlich zu begründen. Gerade die bedeutendsten unter ihnen, wie z. B. Augustin im Westen und Athanasius im Osten, zogen dabei die klassische Musikästhetik der Griechen heran, die sie je nach Bedarf in christlichem Sinne umdeuteten. Der Aristotelische Satz, daß die Musik durchaus auf der Bewegung beruhe und daß ihre gewaltige ethische Macht aus der Wechselwirkung zwischen den Bewegungen der musikalischen Elemente und denen der menschlichen Seele hervorgehe [5]), war auch ihnen vollständig vertraut, und die Autorität Augustins in einer berühmten Stelle der Konfessionen [6]) hat diesem Kardinalsatze der antiken Musikästhetik durch das gesamte kirchliche Mittelalter hindurch das Bürgerrecht erworben.

Die griechischen Philosophen der Blütezeit hatten aus jenem Satze ihre »Lehre vom Ethos« hergeleitet, sie hatten ein weitverzweigtes musikalisch-ethisches System gebildet und hatten, allen voran Platon selbst, die ganze Lehre in den Dienst des staatlichen Interesses gestellt. Dieser politische Gesichtspunkt war bereits in der nachchristlichen Philosophie zu Gunsten des rein religiösen zurückgetreten, und dieselben Pfade schlug nun auch die aus der antiken Ethoslehre erwachsende mittelalterliche Theorie von der *moralitas artis musicae* ein. Diese *moralitas* kam aber nur derjenigen Art von Musik zu, die von jeder selbständigen, sinnlichen Wirkung absah. Ein eigentlich ästhetischer

---

[1]) *Gregent. Topharens. Homeritar. leges* 35; *Joh. Chrysost. in psalm.* 7.

[2]) *Clemens Alex. protrept.* 1, 1; *Joh. Chrysost. homil. in diem natal. Jesu Christi* 1.

[3]) *Beda de mus. quadr. sive mens.* 1.

[4]) *Cyrill. Procatech.* 13, 26. *Basil. Epist.* 2, 2. *Joh. Chrysost. in psalm.* 7.

[5]) Vgl. meine »Lehre vom Ethos in der griechischen Musik«. Leipzig 1899, S. 48 ff.

[6]) X, 23; vgl. *De musica* II, 3.

Musikgenuß im modernen Sinn war damit von vornherein ausgeschlossen. Was die Kirchenväter von der Musik erwarteten, das war allein die Erzeugung der *compunctio cordis,* jenes Zustandes bußfertiger Zerknirschung, der die Seele für die christlichen Heilswahrheiten und Gnadenmittel empfänglich macht. Die frühesten psalmodischen Gesänge entsprachen denn auch diesen Anforderungen in geradezu vollendeter Weise. Noch heute kann man die erschütternde psychologische Wirkung beobachten, die solchen Weisen, wenn sie von einer größeren Menge gesungen werden, eigen ist.

Trotz aller theoretischen Vorsichtsmaßregeln und Einschränkungen aber konnten sich die Kirchenväter der Erkenntnis nicht verschließen, daß sich der sinnliche Reiz der Tonkunst nicht aus der Welt schaffen ließ. Die Art und Weise, wie sie sich mit den hieraus entstehenden Schwierigkeiten auseinandersetzen, mutet uns bisweilen naiv genug an. Der sinnliche Reiz der Musik, so heißt es immer wieder, ist nichts als ein Zugeständnis Gottes an die Schwachen im Geiste, das ihnen die kirchlichen Gesänge mundgerechter machen soll. Denn an und für sich bedarf Gott der Musik so wenig wie der Opfer. Gott macht also hier gewissermaßen gute Miene zum bösen Spiel, seine Absicht ist, durch das geringere Übel das größere zu verhüten [1]). Der Vergleich des durch Musik ausgeschmückten geistlichen Liedes mit einer durch allerhand Ingredienzien versüßten Arznei [2]) kommt sehr häufig vor: die dem Alter wie dem Geiste nach Unentwickelten glauben angenehme Musik zu machen, während sie in Wahrheit dabei ihre Seele bilden. Die nüchterner Denkenden unter jenen Männern behaupteten geradezu, es seien rein praktische Gründe gewesen, welche die Heranziehung der Musik im christlichen Gottesdienst als wünschenswert erscheinen ließen: der psalmodische Vortrag sollte nämlich der Gemeinde das Auswendiglernen der liturgischen Texte erleichtern [3]).

So bescheiden war die Stellung, welche der Musik im frühesten christlichen Kultus zufiel. Der Streit um die Aufgabe der Kirchenmusik wurde so vollständig zu Gunsten der Kirche entschieden, wie niemals weder vorher noch nachher. Die Musik war eine bloß geduldete Magd der Kirche, ja geradezu ein unvermeidliches Übel. Freilich ließ sich die in lebendiger Entwickelung fortschreitende Kunst auf die Dauer nicht in diesen engen Schranken festhalten. Ihre vielbescholtene »Süßigkeit« forderte immer stärker ihre Rechte, und unaufhaltsam drangen konzentische, d. h. melodische Elemente in die christliche Kirchenmusik, ja selbst in deren Allerheiligstes, die Psalmodie, ein. Die

[1]) *Theodoret. Comm. in psalm.* 150, 4.
[2]) *Basil. Homil. in psalm.* I.
[3]) *Maxim. Schol. in libr. de eccles. hierarch.* bei Migne, *Patrol.* IV 66.

offizielle Kirche besaß Einsicht genug, sich dieser Wandlung nicht zu verschließen. Wie sie im 17. Jahrhundert das ihr von Hause aus feindlich gegenübertretende Renaissancewerk des Musikdramas schließlich für ihre eigenen Zwecke auszunützen verstand, so stellte sie schon in jenen frühen Zeiten nach kurzem Kampfe jene neue Singweise in ihren eigenen Dienst und unterzog im Laufe der Zeit auch ihre musikästhetischen Anschauungen einer entsprechenden Revision.

Zunächst allerdings hielt man an dem ursprünglichen Rigorismus fest. Hieronymus, einer der strengsten Vertreter dieser Anschauung, stellt sogar den Satz auf, daß die stimmliche Veranlagung des einzelnen Sängers für die Wirkung der Gesänge gar nicht in Betracht komme. Mag einer eine auch noch so schlechte Stimme, ja überhaupt ein noch so geringes musikalisches Talent besitzen, er ist doch ein Gott wohlgefälliger Sänger, wenn nur sein Lebenswandel den Satzungen der christlichen Lehre entspricht [1]). Auch König David hat, so weiß Johannes Chrysostomus zu berichten, dereinst die Sitte des Psalmensingens eingeführt, nicht um uns einen ästhetischen Genuß zu verschaffen, sondern um unseren Geist zu erquicken und zu fördern [2]). Aus demselben Grunde mußte man nach Isidor von Pelusium [3]) im Verlaufe der Zeit den Frauen die Teilnahme am Kirchengesang wieder untersagen, weil man die Erfahrung machte, daß sie dem Sinnenreiz der Musik erlagen und den kirchlichen Gesang in derselben Weise auf sich wirken ließen, wie die Lieder auf dem Theater.

Um den schädlichen Einwirkungen der Musik zu begegnen, werden die Kirchenväter nicht müde, das Textwort und die Gemütsverfassung des Singenden als die Hauptsache bei jeder kirchenmusikalischen Betätigung hinzustellen. Bei den heiligen Hymnen müssen wir nicht allein dem Texte unsere Aufmerksamkeit zuwenden, sondern auch der Beschaffenheit unserer eigenen Herzen, sagt Johannes Chrysostomus, ohne der Musik auch nur mit einem Worte Erwähnung zu tun [4]). Wiederum ist es Augustinus gewesen, der einen für das ganze Mittelalter maßgebenden Satz aufstellte in einer oft erwähnten Stelle [5]), worin er zwar freimütig bekennt, daß ihn die heiligen Texte im Gewande der Musik weit tiefer ergreifen als ohne dieses, und den großen Nutzen der Tonkunst offen anerkennt. Aber freilich, so gesteht er weiter, sobald ich mich darauf ertappe, daß mich der Gesang mehr ergreift

[1]) *Comment. in epist. ad Ephes.* III, 5, 19.
[2]) *In psalm.* 100, 1.
[3]) *Epist.* I, 91.
[4]) *Sermo, cum presbyter fuer. ordin.*
[5]) *Confess.* X, 23.

als das Gesungene, so muß ich mich einer schweren Sünde schuldig bekennen und wollte lieber in diesem Falle keinen Sänger gehört haben. Augustin ist unter allen Kirchenvätern der glühendste Verehrer der Tonkunst und wie wenige mit dem Musikideal der Antike vertraut. Und dennoch erscheint ihm die Kunst als ein Nichts gegenüber der Heiligkeit des göttlichen Wortes.

Fast noch höherer Wert als auf die textliche Grundlage wird auf die Gesinnung der Sänger gelegt. Auch hierin waren die Neuplatoniker, vor allem Porphyrius, vorangegangen. Seine Lehre stellt das Urbild der christlichen Forderung dar, daß man der Gottheit nicht mit der Stimme, sondern mit dem Herzen lobsingen müsse [1]). Hieronymus vertritt auch hier den rigorosesten Standpunkt [2]), aber auch Augustin [3]) und der hl. Benedikt [4]) verfolgen denselben Grundgedanken. Hilft es uns doch nichts, wenn wir Gott nur in den Vorhof unseres Mundes zulassen und dabei im Inneren unseres Herzens den Teufel beherbergen [5]).

Aber nicht allein die Gemütsverfassung während des Gesanges, sondern auch die aus dieser entspringende praktische Lebensführung soll mit dem Inhalt der Gesänge übereinstimmen. Die Art und Weise, wie die Kirchenväter diesen Zusammenhang zwischen Tonkunst und Leben behandeln, führt uns bereits an die Grenze der gleich zu berührenden musikalischen Symbolik und Allegorie. Was du mit der Stimme singst, so lautet die Reihe der Forderungen, das glaube mit dem Herzen, und was du mit dem Herzen glaubst, das beweise durch deine Werke [6]). *Cantate oribus, cantate moribus,* sagt Augustin [7]), und Agobardus tadelt die kirchlichen Sänger, die über den Reizen ihres Metiers die richtige Lebensführung vergäßen und durch ihr sittliches Verhalten Anstoß erregten, während sie die Gemeinde durch ihren Gesang rührten [8]).

Dennoch aber war die Tonkunst den Kirchenvätern dermaßen ans Herz gewachsen, daß sie sie nicht mehr missen mochten. Die musikalischen Autoritäten der hl. Schrift, vor allem die Gestalt des Königs David, veranlaßten sie immer wieder aufs neue, ihrem Schmerzenskinde ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Dieselben Stimmen, die so-

---

[1]) *Porphyr. ad Marcellin.* 16.
[2]) *Comm. in epist. ad Ephes.* III, 5, 19.
[3]) *Enarr. in psalm.* 18.
[4]) *Regula comm.* 19.
[5]) *Auct. incert.* bei Migne 88, 1009.
[6]) *Ivo Carnotens. Decret.* VI, 19.
[7]) *Sermon.* 34, 6.
[8]) *De correct. antiph.* 15.

eben noch vor den Lockungen der Sirenenkunst gewarnt hatten, konnten sich nunmehr nicht genugtun in Lobpreisungen der im richtigen Geiste angewandten Musik. Wer den wahren Gebrauch dieser Kunst sein eigen nennt, der mag sie sich getrost zur Begleiterin in allen Lebenslagen erwählen, er mag sich ihrer aus Liebe, aus Sehnsucht, in Trübsal und im Glücke bedienen, wie Augustin sagt [1]).

Diese Wertschätzung der Musik wuchs in demselben Grade, in dem mit der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion die Rücksichten auf die gefährliche Konkurrenz der heidnischen Musik in Wegfall kamen und die christliche Kirche selbst in der Entfaltung ihres Gottesdienstes nicht mehr gehemmt war. Die *ecclesia militans* wurde zur *ecclesia triumphans,* und die Wirkung dieser Wandlung bekam auch die Musik zu verspüren. Zwar die weltliche Tonkunst als solche wurde nach wie vor befehdet oder doch zum mindesten ignoriert. Aber dafür nahm die kirchliche Musik allmählich einen veränderten Charakter an, sie begann mit der einst so verpönten heidnischen Tonkunst, ja sogar mit der Volksmusik der einzelnen Nationen Kompromisse zu schließen und aus beiden Sphären Elemente in sich aufzunehmen, welche der Musik als solcher innerhalb des Gottesdienstes eine freiere Stellung erringen und demgemäß auch die Kunstlehre in entsprechendem Sinne abändern mußten. Der starre konservative Standpunkt der ältesten Zeiten war nicht mehr aufrecht zu erhalten, er mußte einer liberaleren Anschauung weichen, die sich mit den veränderten Verhältnissen auch theoretisch befaßte. Damit trat die Lehre der antiken Musikethiker, die auch in den frühesten Zeiten, wie wir sahen, niemals gänzlich außer Kurs geraten war, in ihrer vollen Wirksamkeit hervor. Den Feinsinn und die Ideenfülle der antiken Vorbilder vermochten die Kirchenväter freilich auch jetzt nicht zu erreichen, geschweige denn zu überbieten. Ihre Theorie von der moralischen Macht der Töne und Rhythmen blieb nach wie vor ein vergröberter Abklatsch der antiken Ethoslehre. Aber deren Grundlagen haben sie wenigstens getreu herübergenommen, wenn auch ihre Ausführungen über die ethischen Wirkungen der Tonkunst nicht über den Charakter des Summarischen und im Verlaufe der Entwickelung geradezu des Stereotypen hinausgediehen sind [2]). Von Interesse dabei ist die immer wiederkehrende Verquickung antiker und christlicher Anschauungen. Ein Fortschritt war es immerhin, daß man nunmehr der Musik ausdrücklich die Fähigkeit zugestand, überhaupt auf das Gemüt emotional

---

[1]) *Enarrat. in psalm.* 123, 1.

[2]) Vgl. die Aufzählungen bei *Pseudo-Justin. Quaestt. et respons.* bei Migne 6, 1297 und *Proclus Orat. de incarnat. Dom.* 2, 1.

zu wirken, die Haltlosigkeit in Energie, die Mutlosigkeit in Lebensfreude zu verwandeln[1]).

Freilich, ein Gebiet blieb der Musik auch jetzt noch und das ganze Mittelalter hindurch vollständig verschlossen, das Gebiet individueller Wirkung. Man kannte zwar die verschiedenen Wirkungen, welche sie auf verschiedene Individuen ausübt[2]), aber man bekämpfte jede Regung eines individuelleren Gefühlsausdrucks im Kirchengesang mit aller Macht. Von allen Mitsingenden wird derselbe Gefühlsausdruck verlangt und diese Anschauung war den kirchlichen Sängern und der Gemeinde von allem Anfang an so fest eingeprägt, daß jeder Versuch einer individuelleren Auffassung, eines Heraustretens aus der Allgemeinheit, sofort als ein Frevel am Heiligsten geahndet wurde. Diese Gebundenheit und der daraus sich ergebende Charakter der Objektivität scheidet die mittelalterliche Kunst grundsätzlich von der modernen, deren eigenstes Wesen Subjektivismus und Individualismus ausmachen. Noch die Kirchenmusik der Palestrinazeit steht unter dem Banne dieser Anschauung, und erst die Madrigalisten des 16. Jahrhunderts und weiterhin die Florentiner Hellenisten sind es gewesen, welche dem modernen Individualismus auch in der Tonkunst die Bahn frei gemacht haben.

Nicht ohne Interesse ist es übrigens, zu verfolgen, wie im Orient, wo die antike Kunstanschauung überhaupt eine längere Lebenskraft bewies, auch die Ethoslehre sich andauernder und ungetrübter erhalten hat als im Occident, wo sie gleich von Anfang an in weit abgeblaßterer Form auftritt.

Neben den rein ethischen Wirkungen hatten die Musikästhetiker der klassischen Zeit aber noch eine ekstatische angenommen, die sich in den verschiedenen Formen der Verzückung, des *Enthusiasmus* äußerte[3]). Die Musik war nach der Theorie der Alten befähigt, diese ekstatischen Zustände nicht allein zu erzeugen, sondern nach Bedarf auch wieder zu beseitigen. Auch diese Theorie ist von den Kirchenvätern durch die Vermittlung der Neupythagoreer und Neuplatoniker übernommen worden. Nur ist bezeichnend, daß sie zwar die Heilkraft der Musik in solchen Fällen anerkannten, von der Erregung der Ekstase dagegen nichts wissen wollten. An die musikalischen Wunderkuren des Pythagoras, von denen der Neuplatoniker Iamblichus so viel zu erzählen weiß, glaubte das Mittelalter so fest wie das Altertum. Bot doch die Heilige Schrift selbst in dem Bericht von der Heilung

---

[1]) *Theodoret. De prov. orat.* V bei Migne 83, 624.
[2]) *Euthymius Zigaben. Prooem. in psalm.* bei Migne 128, 65.
[3] Vgl. meine »Lehre vom Ethos« 15 f.; 61 f.

Sauls durch Davids Saitenspiel ein klassisches Beispiel für die wundertätige Heilkraft der Tonkunst dar, das denn auch das ganze Mittelalter hindurch immer wieder angeführt wird.

Der Glaube an die apotropäische Gewalt der Musik stammt aus dem Neuplatonismus und seiner Dämonenlehre, in der die Musik als magische Kunst eine wichtige Rolle gespielt hatte. Auch die christliche Dämonologie befaßt sich ausführlich mit der Musik und ihren Wirkungen. Weltliche und geistliche Tonkunst werden auch hier scharf geschieden. Jene ist der Haupttummelplatz der bösen Dämonen, denen sie als willkommener Anknüpfungspunkt dient, um die gläubigen Seelen in ihre Schlingen zu ziehen [1]). Dagegen stellt die kirchliche Tonkunst das stärkste Bollwerk gegen alle diese Versuchungen dar, denn nichts fürchten die bösen Geister und Satan selbst so sehr wie die heiligen Gesänge [2]). Die Kirchenväter schwelgen förmlich im Gedanken an den Schaden, den die höllischen Mächte durch die christliche Tonkunst erleiden [3]).

Alle die bisher angeführten Anschauungen, denen die Autorität der Kirchenväter im Verlaufe der Zeit dogmatische Geltung verschaffte, bewegen sich trotz ihres Rigorismus doch stets auf rein musikalischem Boden. Sie beschäftigen sich mit der Tonkunst als solcher, wenn sie sie auch jederzeit den Zwecken der Kirche unterordnen. Daneben aber findet sich eine zweite Gruppe ästhetischer Grundsätze, die einen ausgesprochen metaphysischen Charakter trägt.

Diese Lehre begnügte sich nicht damit, die Musik und was mit ihr zusammenhängt an sich zu untersuchen, sie berücksichtigte vielmehr die musikalischen Elemente nur insoweit, als sich geheimnisvolle innere Beziehungen zur außermusikalischen Welt, sei es der sichtbaren oder der unsichtbaren, daran anknüpfen ließen. Die Tendenz, die Musik nur als Etappenstation auf dem Wege zum Göttlichen gelten zu lassen, hatte sie mit der ethischen Richtung gemeinsam. Auch ihr galt die Tonkunst, wie alles Menschenwerk, nur dann als daseinsberechtigt, wenn sie in den Dienst der christlichen Heilslehre gestellt wurde. Aber sie sah von den äußeren Wirkungen der Musik auf Moral und Religiosität überhaupt ab. Sie faßte alle Elemente der Tonkunst als etwas rein Indifferentes, Äußerliches auf, dessen wahres Wesen sich erst auf symbolischem Wege entschleiert. Die Musik gewinnt für den Christen Bedeutung nicht durch das, was sie an sich ist, sondern lediglich durch das, was sie ahnen läßt.

---

[1]) *Antioch. monach. Homil.* 105 bei Migne 79, 1752.

[2]) *Pseudo-Justin. Quaestt. et respons.* bei Migne 6, 1353; *Joh. Chrysost. Expos. in ps.* 145, 5.

[3]) *Joh. Moschos Prat. spirit.* 152 bei Migne 87, 3017.

Der Grundsatz »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis« war schon von der jüdisch-alexandrinischen Philosophie mit Philo an der Spitze auch in der Musikästhetik eingebürgert worden, und die Neupythagoreer hatten sich ihn ebenfalls zu eigen gemacht. Beide Schulen haben die Lehre der Kirchenväter aufs nachhaltigste beeinflußt. Schon in der neupythagoreischen Musiklehre hatte die rein mathematische Seite, die von der älteren Schule herstammte, mehr und mehr der metaphysischen und theologischen weichen müssen. In verschiedenen »arithmetischen Theologien« wurde eine Zahlensymbolik gepredigt, die sich auch mit den musikalischen Verhältnissen eingehend beschäftigte. Galt doch die Musik den Neupythagoreern — was wiederum für die mittelalterliche Anschauung von höchster Bedeutung geworden ist — nicht als eine Kunst, sondern als eine Wissenschaft, sie gehörte mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie zum Quadruvium der mathematischen Disziplinen. Die Musik aber nahm infolge der altpythagoreischen Lehre von der Harmonie des Weltganzen noch eine ganz besondere Stellung innerhalb dieses Systemes ein.

Diese Theorie lag schon der spätantiken Philosophie mit ihrer ausgesprochenen Neigung zu Mystik und Allegorie ungemein nahe, und auch die Kirchenväter sehen wir von Anfang an am Werke, zwischen der von den Alten gelehrten musikalischen Ordnung des Universums und den christlichen Vorstellungen vom Jenseits vermittelst der Symbolik eine Brücke zu schlagen, wobei denn gerade der Musik eine Hauptrolle zufiel. Auf diese Weise ging die antike Theorie von der Sphärenharmonie unmittelbar in den Besitzstand der mittelalterlichen Musikästhetik über. Ambrosius bezeichnet die Sphärenharmonie geradezu als die Quelle, aus der König David dereinst seine für die Kirche vorbildliche Kunst des Psalmengesangs geschöpft habe [1]. Diese geheimnisvolle, so hoch gepriesene und doch von keinem Sterblichen vernommene Musik des Weltalls war den Kirchenlehrern ein willkommenes Mittel, um ihren Gemeinden die Weisheit der göttlichen Weltordnung zu predigen. An den Grundlagen der antiken Theorie wurde nichts geändert, man begnügte sich einfach damit, sie der biblischen Schöpfungslehre folgerichtig einzugliedern.

Aber auch die übrigen transzendentalen Folgerungen, die Philo und die Neupythagoreer aus ihrer musikalischen Zahlenlehre gezogen hatten, haben die Kirchenväter mit Eifer aufgegriffen. War ihnen doch damit ein vortreffliches Mittel an die Hand gegeben, um den Gläubigen die Überzeugung beizubringen, daß die kirchliche Musik der weltlichen gegenüber eine weit höhere und tiefsinnigere Kunstart

---

[1]) *Enarrat. in XII psalm. David.* bei Migne 14, 965 f.

bedeute, hinter deren äußeren Erscheinungsformen für den Eingeweihten die göttlichen Dinge selbst erkennbar seien.

So haben sich denn auch die Kirchenväter, gleichwie Philo, dem »Gesetz der Allegorie« gebeugt. Alle Formen, über die die Kirchenmusik jener Zeit verfügte, vor allem die Psalmodie, wurden der allegorischen Ausdeutung unterzogen [1]). Hilarius von Poitiers war der erste, der mit Bewußtsein in diese Bahnen einlenkte [2]); er hatte diese Anschauungen in ihrer ursprünglichen Heimat, dem Orient, wo wir sie z. B. auch bei Eusebius und Hippolytus antreffen, kennen gelernt und von hier aus nach dem Abendlande verpflanzt. Noch seltsamer als die Ausdeutung von Psalmodie und Hymnodie mutet uns die Allegorisierung der musikalischen Instrumente an, auf die die Kirchenväter den größten Wert legen. Auch die Instrumente, denen doch im Gottesdienste selbst eine verschwindend geringe Rolle zufiel, galten ihnen als sichtbare Abbilder höherer geistiger Ideen [3]). So erblickte man z. B. im Psalterium das Symbol des Leibes Christi, in der Kithara dagegen das mystische Zeichen seines Kreuzes. Ja, einige verstiegen sich sogar zu der Behauptung, diese symbolische Kreuzesgestalt der Kithara sei die Ursache von Sauls Heilung vom Wahnsinn gewesen und nicht Davids Saitenspiel selbst [4]).

Am ausführlichsten aber beschäftigen sich die Kirchenväter mit der musikalischen Zahlensymbolik. Hier kamen ihnen die Anregungen von den verschiedensten Seiten, aus dem Orient überhaupt, von Philo und seinen Nachfolgern, von den Neupythagoreern und Neuplatonikern. Bereits bei Augustin treffen wir denn auch den Satz, daß für jeden Gebildeten die Kenntnis der Zahlenlehre von größter Wichtigkeit sei [5]), und da gerade in der Zahl das Wesen und die Bedeutung der Musik besteht [6]), so ist die Kenntnis der Tonkunst zur Ausübung der kirchlichen Pflichten geradezu unentbehrlich [7]).

Auf diesem Gebiete fühlten sich die Männer der Kirche nicht bloß als Fortsetzer, sondern als Vollender der antiken Theorie. Schon Ambrosius sagt von der alten Rundzahl Sieben, er behandle ihr Mysterium nicht nach der Manier der Pythagoreer und der übrigen heidnischen Philosophen, sondern nach der ihm von der göttlichen Gnade eingegebenen Erleuchtung [8]). In der ersten Zeit suchte man diese

[1]) Vgl. meine »Musikanschauung des Mittelalters« S. 107 ff.; 200 ff.
[2]) *Prolog. in libr. psalmor. c.* 19—20.
[3]) Über diese ganze Theorie vgl. meine »Musikanschauung des M.-A.« S. 210 ff.
[4]) *Nicet. De laude et utilitat. canticor. c.* 3.
[5]) *De libero arbitr.* II, 11.
[6]) *Rupert. Tuit. De spir. sanct.* VII, 16.
[7]) *Raban. Maur. De cleric. instit.* III, 24.
[8]) *Epist. class.* I, 44, 3.

Symbolik wenigstens noch mit der alten Bewegungstheorie einigermaßen in Einklang zu bringen[1]), aber später sah man davon wieder ab, und nun war der Phantasie dieser Symboliker Tür und Tor geöffnet. In den wiederholt vorkommenden Darstellungen der biblischen Musikgeschichte spielt die Zahlensymbolik die Hauptrolle[2]).

Wie weit man hierin ging, das zeigt beispielsweise eine Ausführung des Mönches Othlo aus dem 11. Jahrhundert[3]). Das Mysterium der in der Musik enthaltenen Zahlenverhältnisse, so sagt er, ist ein so tiefes, daß selbst der erleuchtetste heilige Vater ihm nicht bis auf den Grund zu dringen vermöchte. Die einen versinnbildlichen uns den Unterschied zwischen fleischlichen und geistigen Menschen, die anderen, die »relativen«, offenbaren uns die Konsonanz, die das scheinbar Verschiedene zur Einheit verknüpft. Nach einer Exkursion ins Gebiet der pythagoreischen Sphärenharmonie kehrt Othlo zum Preise der »mystischen Lieblichkeit« der Konsonanzen zurück und gelangt schließlich zu dem merkwürdigen Satze, daß sich im Himmel der Eine zum Andern, je nach Verdienst, im Verhältnis der Oktave, Quinte oder Quarte befinde.

Nach neupythagoreischem Vorbild haben sich die Kirchenväter mit dem Mysterium (auch *sacramentum* genannt) der einzelnen Zahlen beschäftigt und dabei die Phantastik ihrer Lehrmeister noch um ein gutes Stück übertroffen. Aus dieser Anschauung ergab sich, um nur ein Beispiel anzuführen[4]), die hohe Bedeutung der Dreizahl, die ja in der göttlichen Dreieinigkeit ihren höchsten Ausdruck fand, für die Musik, eine Anschauung, die sich noch bis in die Zeiten der Mensuralmusik mit ihren Begriffen von Perfektion und Imperfektion lebendig erhalten hat. Auch beim Mysterium der Siebenzahl sehen wir die verschiedensten Faktoren beteiligt: biblisch-historische (die Schöpfungstage, die Dienstjahre Jakobs, die babylonische Gefangenschaft), medizinische (die siebentägige Krisis, die nach Galen das Fieber braucht), astronomische (die sieben Planeten) und vor allem die musikalischen (die sieben Töne der Skala)[5]). Die *septem discrimina vocum* Virgils[6]) gehören zu den geläufigsten Beispielen der kirchlichen Symbolisten, die darin das tönende Abbild der sieben Gaben des heiligen Geistes erblicken[7]). Ganz besonders fest aber wurzelte im

---

[1]) *Augustin. Epist. class.* II, 101, 3.
[2]) *Rupert. Tuit.* a. a. O.
[3]) *Dialog. de trib. quaestion.* 41.
[4]) Weiteres darüber s. Musikanschauung des M.-A. S. 118 ff.
[5]) *Ambros. De XLII mansionib. filior. Israel* bei Migne 17, 11.
[6]) *Aen.* VI, 545 ff.
[7]) *Ambros. De Jacob et vita beata* II, 9.

Mittelalter die Vorstellung von dem Zusammenhang zwischen den sieben Tönen der Skala und den sieben Planeten. Suchte doch noch Dietrich Buxtehude, wie Mattheson berichtet [1]), in sieben Klaviersuiten »die Natur und Eigenschaft der Planeten artig abzubilden«!

Mit dieser Symbolik entfernen sich die Kirchenväter noch viel weiter von einer rein ästhetischen Kunstbetrachtung, als bei ihrer Übernahme der antiken Ethostheorie. Hier liegt die Kunst vollständig in den Banden einer Spekulation, die das Künstlerische als solches geradezu verneint. Plotin war der letzte Ästhetiker, der seine Lehre von diesem Gespinst phantastischer Symbolik frei erhalten hat. Um so üppiger schoß sie dagegen während des Mittelalters ins Kraut, sowohl bei den Kirchenvätern wie namentlich auch bei den Fachtheoretikern, und die Kunstlehre der Renaissance hat lange gebraucht, um mit diesem durch alte kirchliche Überlieferung geheiligten Wust aufzuräumen.

Es ist ein überaus bunt bewegtes Bild, das sich hier unserem Auge darbietet, ein Bild, das unseren modernen Anschauungen von musikalischer Ästhetik noch weit ferner steht als die antike Kunstlehre. Und dennoch stellt diese frühchristliche Musikästhetik einen Ausschnitt aus einer der interessantesten und folgenschwersten Perioden der allgemeinen Kulturgeschichte dar, der wohl geeignet erscheint, uns für den Mangel eigentlich praktischer Tondenkmäler einigermaßen zu entschädigen. Bieten doch die Schicksale, denen die Tonkunst in dieser Epoche unterworfen war, ein getreues Spiegelbild aller der Kämpfe dar, welche sich in jener Zeit der Neugestaltung des gesamten geistigen Lebens abspielten. Der Streit um die »wahre« Musik, dieser Angelpunkt der ganzen kirchlichen Ästhetik, ist nur ein Abbild des allgemeinen Kampfes um die neue Lebensanschauung. Darin liegt die große kulturgeschichtliche Bedeutung dieser Lehre.

Aber von nicht geringerem Interesse sind für den Historiker die Beziehungen, welche die christliche Lehre auch nach der musikalischen Seite hin mit den letzten philosophischen Systemen des Altertums verknüpfen. Wir erkennen deutlich, daß die christliche Kirche, so sehr auch ihre praktische Musik vom antiken System verschieden war, dennoch in ihren Anschauungen über das Wesen und die Aufgaben dieser Kunst keine prinzipiell neuen Grundgedanken aufgestellt, sondern das Musikideal der spätantiken Philosophie einfach übernommen hat. Seine Anpassung an die christliche Lehre machte ihr um so geringere Schwierigkeiten, je mehr in ihren Kreisen selbst das Bewußtsein ihrer geistigen Verwandtschaft mit jenen spätantiken Lehren erstarkte.

---

[1]) Vollkommener Kapellmeister S. 130.

Auch die spezielle Musikgeschichte vermag aus der Betrachtung dieser frühchristlichen Musikanschauung und ihrer antiken Grundlagen reichen Gewinn zu ziehen. Vor allem, was das vielerörterte Verhältnis der mittelalterlichen Musik zur antiken betrifft. Der Abglanz der frühchristlichen Musik, der uns aus dieser Theorie der Kirchenväter entgegenstrahlt, läßt die grundsätzliche Verschiedenheit dieser Kunst von der altgriechischen deutlich genug erkennen. Nicht nur die erbitterte Polemik gegen die heidnische Musik, sondern vor allem auch der Umstand, daß die Kirchenväter an keiner Stelle auf deren theoretische Seite, z. B. die Oktavengattungen, eingehen, machen es ganz offenbar, daß die Tonkunst, die sie im Auge hatten, eine von der antiken grundsätzlich verschiedene war. Die Tatsache, daß die primitive Form der Psalmodie das Mittelglied bildet zwischen der antiken Musik und dem System der Kirchentonarten, erfährt hierdurch eine ganz neue Beleuchtung. Gerade die Kirchenväter, also Laien, sind es gewesen, die den Zusammenhang zwischen praktischer Musik und Musikästhetik aufrecht erhalten haben, während die eigentlichen Theoretiker noch Jahrhunderte an dem überlieferten antiken System festhielten und sich vergeblich abmühten, seine Einzelheiten mit der seitdem gründlich veränderten Kunstpraxis in Einklang zu bringen. Die Autorität des Kassiodor und Boëthius ist für die mittelalterliche Theorie bis zum Beginn der Mehrstimmigkeit verhängnisvoll geworden, und nur ganz schüchtern wagten sich zur Zeit Odos die ersten Versuche zu einer wirklichen, direkt aus der lebendigen Kunstübung abgeleiteten Ästhetik hervor. So hat das offizielle d. h. kirchliche Mittelalter seine Kunstanschauungen aus Laienhänden empfangen, und wiederum sind es Laien gewesen, die nachmals in Florenz die erste Bresche in dieses erstarrende Gebilde der Tradition legten.

Aber auch der Ästhetiker kann für die Geschichte seiner Wissenschaft aus den Vorstellungen der ersten christlichen Jahrhunderte vieles lernen. Wir Modernen, die wir im Zeitalter Beethovens und Wagners leben, rühmen uns mit Stolz, daß wir es in der Tonkunst so herrlich weit gebracht. Und doch stehen gerade unsere führenden Kreise zum großen Teil auf dem Standpunkt, den bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts der Engländer Ch. Burney mit den Worten aussprach: »Was ist Musik? Ein unschuldiges Vergnügen, ein Luxus, zwar für unsere Existenz vollkommen belanglos, aber doch immerhin ein gutes Mittel zur Verbesserung und Befriedigung unseres Gehörorgans.« Dieser Ausdruck zeigt deutlich, daß die Musik ihre seit den Tagen der Renaissance gepredigte und in der neuesten Zeit wirklich erreichte Emanzipation von jeder Dienerstellung, ihre Erhebung zur freien und selbstherrlichen Kunst teuer genug hat bezahlen müssen. Sie hat auf-

gehört, dem Volke unentbehrlich zu sein, da von den zahlreichen Fäden, die sie früher mit seinem Alltagsleben verknüpften, einer um den anderen gelöst wurde. So ist das Gebiet des volkstümlichen Liedes und der volkstümlichen Instrumentalmusik fast gänzlich verödet, da unsere schaffenden Künstler nur für den Konzertsaal komponieren und außerdem nichts ängstlicher scheuen als den Vorwurf angeblicher Trivialität. Aber auch der Zusammenhang zwischen Musik und allgemeiner Bildung ist stark gelockert, ja es hat sich geradezu eine musikfeindliche Strömung gebildet, die diesen vermeintlichen Luxusartikel in ehrlichem Hasse bekämpft.

Daß die Musik unter diesen Umständen einen guten Teil ihrer ethischen Wirkung, zumal auf die niederen Volksschichten, einbüßen mußte, leuchtet ohne weiteres ein. Jene alten Kirchenväter waren strenge und zum Teil sehr wunderliche musikalische Sittenwächter, aber Eines verstanden sie (von ihrem klassischen Vorbild Plotin ganz zu schweigen) doch wohl in acht zu nehmen, nämlich die Ausnützung der Musik für ihre sittlich-religiösen Ideale und ihren engen Zusammenhang mit der allgemeinen Bildung. Nach dieser Richtung hin könnte selbst unsere moderne gebildete Welt von der Musikanschauung dieser ihrer Antipoden noch so manches lernen.

XXII.

Apollinische und dionysische Kunst.

Von

Hugo Spitzer.

4. Die Verteilung des apollinischen und des dionysischen Moments in den Künsten.

Mit der Unterscheidung der ästhetischen Lust von der Gemütsbewegung der Freude hat die Entgegensetzung von apollinischer und dionysischer Kunst erst ihre volle Rechtfertigung erhalten. Die Deutung, welche zu Beginn dieser Studie der Nietzscheschen Antithese gegeben worden, erschiene so, wie sie oben formuliert wurde, als barer Unsinn, die Differenz von affektfreiem und affektivem ästhetischen Wohlgefallen wäre ins Reich der albernen Fiktionen zu verweisen, wenn sich herausgestellt hätte, daß das ästhetische Gefühl als solches eine Gemütsbewegung, nämlich der Affekt der Freude ist. Jedenfalls müßte der Gedanke, wenngleich ein gewisser Kern desselben sogar noch unter der bezeichneten Voraussetzung lebensfähig bliebe, eine andere Fassung erhalten. Man könnte nicht mehr affektive und affektlose ästhetische Genüsse einander gegenüberstellen, sondern man müßte den Unterschied zwischen Apollinischem und Dionysischem als den zwischen einer Kunstwirkung, in welcher nichts als der Affekt der Freude waltet, und einer solchen, worin die ästhetische Freude sich mit einer anderen Gemütsbewegung verbindet, auffassen und bestimmen. Kunst- und Poesieschöpfungen, die, wie beispielsweise Schillers berühmtes Lied an die Freude oder wie zahllose Gemälde, auf dem Wege der Einfühlung den Freudenaffekt wachrufen, wären dann freilich in Ansehung ihres psychologischen Eindruckes recht komplizierte Gebilde und würden die Analyse zur Trennung zweier Arten von Freude in einem und demselben Kunstgenuß: einer den ästhetischen Gesamteindruck ausmachenden subjektiven und einer mehr »objektiven« Freude, die mit zu den Faktoren des Eindruckes zählt, nötigen. Da Werke dieser Art aber zweifellos in die dionysische Gruppe gestellt werden müßten, so wäre selbst die zuvor gebotene Unterscheidung

nicht ganz ausreichend; es genügte nicht einmal, die apollinische Kunst für diejenige zu erklären, in deren Genuß keine andere Gemütsbewegung als der Affekt der Freude nachzuweisen ist, sondern man müßte das Verhältnis noch schärfer dahin präzisieren, daß das apollinische Kunstwerk ausschließlich den Freudenaffekt und diesen einzig und allein in der Form des ästhetischen Total- oder Endgefühles hervorruft.

In dem doppelten Auftreten desselben Gefühls innerhalb desselben Kunsteindruckes läge nun freilich nichts Unerhörtes. Naturschilderungen lyrischer Poeten sind meist, wie sich von selbst versteht, zugleich Ergüsse der subjektiven Stimmung des Dichters, auch dann, wenn das ästhetische Verhalten desselben nicht mit bestimmten Worten ausgesprochen ist. Sehr oft aber verkündet der Lyriker in ganz unmittelbarer und ausdrücklicher Weise die Tatsache seines ästhetischen Fühlens, und die Wirkung des Liedes, welches zunächst ein stimmungsvolles Naturbild scheint, wird dann unverkennbar sowohl erhöht als erleichtert durch den Umstand, daß der Hörer oder Leser sich auch in die Gemütsverfassung des Poeten hineinversetzen, sich selber gleichsam ästhetisch stimmen, die beschauliche Hingabe an die Welt der Schönheit, den tiefen, alle Willensunrast vergessenden, nur noch einer unbestimmten Sehnsucht Raum gebenden Seelenfrieden innerlich nacherleben muß, um den Inhalt des Gedichtes ganz zu verstehen und zu genießen. Dieses Sichhineinleben in die Gefühle des Künstlers ist ja überall dort erfordert, wo Kunstwerke des sogenannten »effusiven« Typus vorliegen. Sorgfältige Zergliederung dürfte daher in einem solchen Poesiegenusse ebenfalls zwei gleichartige Emotionen, und zwar beide ästhetischer Natur, entdecken: eine unmittelbare und eine reflektierte; sie dürfte finden, daß die Basis der poetischen Wirkung hier nicht etwa bloß die Phantasievorstellung des Naturbildes, sondern auch die Vorstellung und die auf Grund der Vorstellung erfolgende wirkliche Wieder- oder Nacherzeugung der Gemütslage ist, in welcher der Dichter das Bild in sich aufgenommen hat. Darnach würde die ästhetische Lust, wie sie als der Gesamteindruck des Liedes sich darstellt, selber eine reflektierte ästhetische Emotion als Ingrediens oder als Partialgefühl in sich schließen: der Einfühlung der eigenen, durch die Phantasieanschauung der Naturdinge geweckten Stimmung in die geschilderte äußere Szene würde eine andere, in entgegengesetzter Richtung verlaufende »Einfühlung« parallel oder zur Seite gehen, eine Einfühlung, wesentlich verschieden von dem, was man heute gewöhnlich so zu nennen pflegt, — die Einfühlung in den Seelenzustand des Poeten [1]). Da aber dieser durch das Lied ausge-

[1]) Die Frage, ob derartige Kunstwirkungen »apollinisch« oder »dionysisch« sind,

drückte, in Worte gekleidete Zustand selbst kein anderer ist als der des ästhetischen Schauens und ästhetischen Genießens, so ist die Reproduktion eines ästhetischen Gefühls, also ein mittelbares Gefühl dieser Art tatsächlich in dem künstlerischen Totaleindrucke enthalten, und will man den letzteren mit einer gewissen Berechtigung »die unmittelbare Emotion« nennen, so darf man sich an der Paradoxie nicht stoßen, daß das »unmittelbare« ästhetische Gefühl, inwiefern es als Gesamteffekt ja auch das reflektierte zur Voraussetzung hat, »vermittelt« ist durch das »mittelbare«. Zur Erläuterung der Sache selbst aber genügen wenige Beispiele aus der neueren Lyrik. Eines der besten dürfte Eichendorffs prächtiges, jedermann bekanntes: »Es schienen so golden die Sterne« bieten. Nicht nur, daß der Poet sein Gedicht »Sehnsucht« überschreibt und in den Strophen des Liedes selbst die Sehnsucht nach Herrlichkeiten, deren Zauber sich durch die schlichten Worte mit fast unbezwingbarer Kraft entfaltet, zu innigstem, hinreißendstem Ausdrucke bringt, daß mithin derjenige, welchen dieser Zauber gefangen nimmt, bei voller Ausschöpfung des im Liede Gebotenen zugleich auch von einem reflektierten ästhetischen Gefühl, eben der nachempfundenen Sehnsucht nach den fernen Wundern, bewegt werden muß, — man könnte hier, zufolge der äußeren Einkleidung des Gedichts, sogar eine doppelte Reflexion behaupten, weil Eichendorff seine eigene ästhetische Erregung ja schon als eine reflektierte darstellt: — sind es angeblich doch »zwei junge Gesellen«, die, »von« all jenen Herrlichkeiten singend, also ihre ästhetische Ergriffenheit in Tönen ausströmen lassend, die Sehnsucht des Dichters und hiermit das Entzücken derer wecken, die dem Reiz seiner Verse sich hingeben. Nicht minder gute Exempel finden sich bei Heine. Es ist oft eine ganz besondere, eine zerflossene, sehnsüchtige, träumerische, von dem hellen, kraftvollen, Farben und Umrisse deutlich erfassenden Schauen sehr verschiedene ästhetische Haltung, die in so vielen Heineschen Liedern mit höchster Kunst sich mitteilt; allein in der Hauptsache bleibt der Gemütszustand, den der Dichter offenbart, gleichwohl ein ästhetischer, und niemand, der wirkliche Feinheit des Urteils besitzt, wird nun glauben, daß die Schlußverse des Liedchens: »Gekommen ist der Maie« gleichgültig seien für die Wirkung der vorangegangenen Strophen, oder daß das »Ich lieb' eine Blume, doch weiß ich nicht welche«, seinen ganzen Effekt den dürftigen paar Naturbildern danke. Unausgesprochen aber klingt, wie gesagt, die ästhetische Stimmung des Dichters durch alle die vollendetsten Erzeugnisse

---

erscheint als eine der heikelsten und schwierigsten und dürfte sich kaum mit völliger Sicherheit beantworten lassen. Es handelt sich eben um kein ganz eindeutiges Faktum.

lyrischer Poesie, soweit sie Naturschilderungen sind, hindurch, und auch schon darin liegt eine Aufforderung an die Leser und Hörer, für ihre Person gleichfalls diese Stimmung in sich zu erzeugen, mit anderen Worten: eine Kraft, die Stimmung anzuregen. Das unvergleichlich schöne, jener Perle Eichendorffscher Lyrik ebenbürtige, wo nicht noch überlegene Heinesche Stück »Wie der Mond sich leuchtend dränget«, in welchem übrigens auch die satten Farben und die scharfen Konturen nicht vermißt werden, ist gewiß ebenso sehr Ausdruck des Jubels über den noch in der Erinnerung volllebendigen Genuß reizender Landschaftsszenen, mithin eines ästhetischen Jubels, einer ästhetischen Erinnerung, wie eine Vorführung der Szenen selbst in knappster, wirksamster Zeichnung. Manchmal scheint es, als wenn die von den Dichtern besungene Lust, die sie aus dem Verkehr mit Naturmächten schöpfen, ganz oder vorwiegend außerästhetischer Art wäre, so in Byrons Strophe: »*And I have loved thee, Ocean!*« oder in Heines fast gleichsinnigem: »Ihr Brüder! wenn ich sterbe«; aber auch hier begünstigt und fördert der Gedanke, daß ästhetischer Genuß unvermeidlich in diese Lust sich eingemischt, ja sogar einen sehr breiten Raum darin behauptet haben müsse, ein Gedanke, der wieder effusive ästhetische Einfühlung in dem angegebenen Sinne mit sich führt und von vornherein die richtige Stimmung schafft, zweifellos den Effekt der Dichtung.

Angesichts dieser Tatsachen hätte das zweimalige Erscheinen der Gemütsbewegung der Freude in dem nämlichen künstlerischen Eindruck ebenfalls nichts allzu Befremdliches. Im Grunde hätte sich bloß die Zahl der Fälle vermehrt, wo eine derartige Spaltung oder Verdoppelung der gleichartigen Gefühlszustände innerhalb der Kunstwirkung vorkömmt, und es ließen sich zwei Hauptgestalten des Phänomens unterscheiden: in der einen wäre es der allgemeine Typus der Gemütsbewegung, der generelle Freudenaffekt, der sich wiederholte, d. h. teils im ästhetischen Enderfolge, teils als emotionelle Voraussetzung oder Teilursache dieses Erfolgs aufträte; in der anderen Gestalt wäre eben jene ganz spezielle Erscheinungsweise der Freude, welche nach der oben geprüften und zurückgewiesenen Annahme den ästhetischen Genuß vorstellt, zugleich in reflektierter Form unter den Faktoren dieses Genusses anzutreffen. Das Verhältnis, dem man in zahllosen Kunsteindrücken begegnen würde, wenn die ästhetische Lust eine Art des Freudenaffekts wäre, bedarf somit einer bloßen Spezifikation, um sich in ein wirklich zu beobachtendes, fast alltägliches kunstpsychologisches Vorkommnis zu verwandeln. Indessen wird die Auffassung des »Apollinischen« und »Dionysischen« gewiß viel klarer und einfacher, wenn man jener verzwickten, sich wie Spitzfindigkeiten

und Haarspaltereien ausnehmenden Distinktionen entraten kann. Nach dieser Richtung muß daher das Ergebnis der früher gepflogenen Untersuchungen als ein hoher Gewinn für die Durchführung der Nietzscheschen Antithese betrachtet werden.

Mit alledem aber ist denjenigen nicht beizukommen, die sich darauf steifen, daß die inhaltliche Begriffsbestimmung des »Affekts« vorangehen müsse, und die also meinen, daß weder durch den Nachweis der Partizipation aller möglichen typischen Affekte am Kunstgenuß noch durch die Unterscheidung der ästhetischen Lust von der Freude die Entfernung dieser Lust aus dem Reiche der Gemütsbewegungen hinlänglich zu begründen sei, solange nicht eine feste Definition der Gemütsbewegung überhaupt vorliegt. Das ästhetische Gefühl, so könnten diese Skeptiker einwerfen, braucht ja nicht gerade mit der Freude und deren Konträraffekten identisch zu sein und es kann darum doch der Klasse der Affekte angehören; und auch der Umstand, daß allerlei Gemütsbewegungen in die »ästhetische Emotion« eingehen, hätte nichts zu sagen, falls etwa ein spezifisch ästhetischer Affekt existierte, der sich öfters mit jenen Gemütsbewegungen zu einem Totalgebilde, einem komplexen psychischen Ganzen verbindet und dann eben diesem Ganzen den Namen leiht. Aus diesen Gründen könnte völlige Zurückhaltung mit dem Urteil, ob es affektfreie Kunstwirkungen gibt oder nicht, empfohlen werden. Den Vertretern solcher Epochie und Akatalepsie aber böte die beste Handhabe die schon zuvor besprochene Unmöglichkeit, bei irgend einer Art ästhetischen Genusses das Hineinspielen von Anschauungslust, und sei dieselbe auch noch so schwach, mit Sicherheit auszuschließen. Jene eben erwähnte, in ihrer Allgemeinheit ziemlich bedeutungslose, weil auf keine bestimmte Spur hinweisende und darum als willkürlicher, aufs Geratewohl produzierter Einfall erscheinende Annahme, daß in jeder ästhetischen Emotion ein Affekt *sui generis*, wenngleich häufig mit und neben anderen Affekten, sich rege, erhält konkretere Gestalt und damit ernstere Bedeutung durch diese Unmöglichkeit. Wie, wenn eben die Lust, beziehungsweise Unlust, der Anschauung der spezifische Affekt und Konträraffekt wäre? Diese Frage ließe sich nur durch Appell an die populäre Wortanwendung, sofern sie auch eine Umschreibung des Begriffsumfanges ist, abweisen; nichts weiter ließe sich geltend machen, als daß es noch keinem Menschen außerhalb der philosophischen Kreise eingefallen ist und sicherlich keinem einfallen wird, das Wohlgefallen an einer schönen Farbe oder regelmäßigen Figur oder das Mißfallen an gewissen Zusammenstellungen von Gelb und Grün, Grün und Blau eine Gemütsbewegung zu nennen. Da es aber schließlich oft genug vorkommt, daß die Wissenschaft Begriffe und Ausdrücke des Alltags-

lebens zu ändern sich gemüßigt sieht, so wäre die Position jenes Skeptizismus fast uneinnehmbar.

Trotzdem aber braucht man auch dieser Sachlage gegenüber an der Realisierbarkeit des Gedankens von »apollinischer« und »dionysischer« Kunst in der hier festgehaltenen Bedeutung nicht zu verzweifeln. Man kann dann freilich nicht mit vollster, absoluter Sicherheit affektfreie und affektive Kunsteindrücke einander gegenüberstellen, solange die geforderte Definition aussteht: aber man braucht nur ausdrücklich hinzuzufügen oder stillschweigend zu ergänzen, daß »affektfrei« ein ästhetischer Genuß heißt, in welchem die ästhetische Erregung, falls diese etwa selber einen Affekt, eine Gemütsbewegung vorstellen sollte, mit keiner anderen Gemütsbewegung verschmilzt, keine andere zur partiellen Grundlage hat; und man darf dann wiederum oder noch immer, wenn schon nicht mehr im strengsten Wortsinne, von affektfreien künstlerischen Wirkungen reden. Wer sich also die Möglichkeit offen halten will, daß der elementarste und Ur-Typus des ästhetischen Gefühls, die Anschauungslust, wirklich unter die Gemütsbewegungen fällt, der mag immerhin eine solche Restriktion vornehmen. Für ihn sind dann apollinisch diejenigen Kunstgenüsse, in welchen keinerlei Affekte mit Ausnahme des vielleicht sowieso vorhandenen, nämlich schon in der ästhetischen Lust als solcher gelegenen enthalten sind; als dionysisch aber hätte er jene künstlerischen Eindrücke zu bezeichnen, in die sich nebst der allgemeinen ästhetischen Emotion und gleichsam als deren Träger noch irgend welche von den jederzeit, auch im gewöhnlichen Leben so genannten Gemütsbewegungen einmischen. Das ist jene Fassung des Gegensatzes, von der im zweiten Stück dieser Studie gesagt wurde, daß sie sich unter allen Umständen aufrecht erhalten und durchführen läßt.

Und nun zur Durchführung für die künstlerischen Spezialgebiete selbst! Vier Fragen sind es, die sich da erheben. Erstens frägt es sich, ob die theoretische Möglichkeit einer rein apollinischen Kunst, einer Kunst also, deren Wirkung kein Gefühl außer der ästhetischen Lust selber in sich schließt, irgendwo verwirklicht sei. Denn es liegt klar zu Tage, daß durch alle bisherigen Erörterungen nichts als diese bloße Möglichkeit sichergestellt wurde. Zweitens muß untersucht werden, wie der Gegensatz ins Gesamtgebiet der Künste hineingreift; wie er sich zu den üblichen Einteilungen verhält; ob er eine Scheidung in der Weise erfordert, daß gewisse Künste ganz auf die eine, die apollinische, und andere ganz auf die andere, die dionysische Seite fallen, oder ob er mitten durch die Region der einzelnen Künste hindurchgeht, so daß er für eine allfällige, die alten, historischen Grenzen intakt lassende Klassifikation nicht verwertet werden könnte. Trifft aber das letztere Verhältnis zu, so ist drittens zu fragen, wie sich der

apollinische und der dionysische Typus auf die verschiedenen Künste verteilen, ob überall eine gewisse Gleichmäßigkeit in dem von beiden beanspruchten Raume existiert, oder, wenn dies nicht der Fall ist, in welchen Künsten dieser und in welchen jener das Übergewicht hat. Endlich und viertens taucht das Problem einer etwa im Laufe der geschichtlichen Entwickelung Platz greifenden Verschiebung der relativen Wichtigkeit dieser zwei Arten von Kunstgenuß empor. Eine solche Verschiebung kann sich als regellos abwechselnde Vorherrschaft bald der einen, bald der anderen Art darstellen, sie kann aber auch eine feste Richtung einhalten, mithin das Bild gleichsinnig fortschreitender Bewegung bieten, indem sie eine stetige Zunahme der Bedeutung des einen Typus auf Kosten des anderen gewahr werden läßt. Und das Wachstum der Bedeutung selbst kann sich — die Sache rein theoretisch genommen — wieder in zweifacher Form kundgeben: es kann als immer höhere relative Wertschätzung der fraglichen Gattung von Kunstwirkungen zu Tage treten, und es kann ebensowohl ein faktisches Überwuchern dieser Gattung und eine Zurückdrängung der andern durch Verringerung der Menge der ihr entsprechenden künstlerischen Gebilde sein. Da es sich jedoch von selbst versteht, daß erhöhtes Ansehen auch eine Steigerung der Produktion, verringerte Wertschätzung auch eine Abnahme der Zahl der betreffenden Hervorbringungen zur Folge hat, so ist die Unterscheidung von geringem Belang und darf praktisch außer acht gelassen werden. Es genügt, zu ermitteln, ob überhaupt das Verhältnis der beiden Effekt- oder Eindrucksarten, die naturgemäß zugleich als zwei Seiten oder Momente am Kunstwerk erscheinen, in Bezug auf den Wert, der einer jeden zugemessen wird, innerhalb der Kunstgeschichte und der Geschichte des ästhetischen Geschmacks sich ändert. Trotz dieser Vereinfachung der Untersuchung in dem einen Punkte aber harrt, wie man sieht, eine Fülle bedeutsamer Probleme der Erledigung.

Zuvörderst also: gibt es rein apollinische Kunstwirkungen? Um diese Frage richtig zu beantworten, muß nicht nur auf die sozusagen »objektiven« Unterschiede innerhalb der Kunst oder der Künste, sondern auch auf das verschiedene Verhalten der Personen von verschiedener ästhetischer Bildung gegenüber ein und demselben Kunstwerk Rücksicht genommen werden. Der Begriff der »objektiven Differenzen« läßt sich mit ebenso leichter Mühe klar machen wie die Tatsache ihres Vorhandenseins. Goethes »Faust« und das Ornament an der Fassade eines Hauses sind beides künstlerische Erzeugnisse, jenes ein Werk der Poesie, dieses eine Teilschöpfung der Baukunst. Aber was für Gefühle werden im einen und im anderen Falle ausgelöst — Gefühle, die unter bestimmten Voraussetzungen mit innerer

Notwendigkeit aus Stoff und Form des Kunstwerks entspringen, deren Erweckung der Künstler selbst beabsichtigt hat und deren Ausbleiben demnach so viel wie ein Ausbleiben der vollen künstlerischen Wirkung bedeutet! Mag sein, daß es auch dem Architekten, insoweit seine Kunst nach der Bezeichnung Volkelts zu den »Stimmungskünsten« gehört und Stimmungen in den meisten Fällen entweder geradezu unklare, schwache, verschwommene Affekte oder wenigstens psychische Zustände sind, die den Gemütsbewegungen sehr nahe stehen, um Erzeugung von Affekten zu tun war. Ist er ein besonders stolzer Meister, ein Künstler, der nur mit Werken vornehmster Gattung seinen Namen in Verbindung gebracht sehen will, so darf man sogar unbedenklich annehmen, daß das Wachrufen derartiger leiser Affekte oder Stimmungen in seinem Plane gelegen war. Aber nicht jeder Architekt findet es unter seiner Würde, jemals etwas zu schaffen, das nicht im Prinzip den höchsten künstlerischen Forderungen Genüge tut; gelegentlich bloß die ästhetischen Ansprüche minderen Ranges zu befriedigen, diejenigen, welche sich auf einfache, äußere Formgefälligkeit und allenfalls noch glückliche Empfindungseinfühlung beziehen, wird auch mancher bedeutende Baukünstler sich nicht scheuen, dessen Fähigkeiten, wie er bei anderen Anlässen beweist, zur Bewältigung der Aufgaben seelen- oder stimmungsvoller, also affekterregender Gestaltung durchaus zulangen. Machen aber tatsächlich bloß Formgefälligkeit und Empfindungseinfühlung — wohl zu unterscheiden von Affekteinfühlung! — den Reiz einer architektonischen Schöpfung aus, dann handelt es sich offenbar um ein Kunstwerk, das den rein apollinischen Charakter an sich trägt, weil seine ästhetische Wirkung mit keinerlei Gemütsbewegung verbunden ist.

Indes lassen sich wohl nicht der Architektur allein Beispiele für die rein apollinische Kunst entnehmen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Stillleben, Blumenstücke, Landschaftsbilder nur dann als Meisterwerke anzuerkennen sind, wenn sie eine gewisse Stimmung atmen, d. h. wenn ein sei es noch so leiser Hauch von Gemütsbewegung den äußerlichen Eindruck des Bildes umweht. Aber nicht jede Vedute will eben ein Meisterwerk sein; nicht jedes Fruchtstück beansprucht, selbst nur der Gattung nach zu den höchstwertigen, vollkommensten Bildern gezählt zu werden. Sehr oft vielmehr — das scheint ebenso zweifellos — begnügt sich der Maler, durch bloße Charakteristik einerseits und Farbenkraft oder Farbenharmonie anderseits zu wirken, und wenn man in die Seelen der Menschen hineinschauen, wenn man die Elemente, aus denen sich das ästhetische Wohlgefallen der Besucher einer Galerie beim Betrachten der Bilder zusammensetzt, enthüllen und gegenständlich machen könnte, so würde man vielleicht mit Er-

staunen gewahr werden, in wie viel Fällen die Lust an der getreu wiedergegebenen Wirklichkeit, verbunden etwa noch mit dem angenehmen sinnlichen Farbeneindruck, den ganzen ästhetischen Effekt vorstellt. Die Vertreter gewisser Richtungen in der Philosophie des Schönen würden dann freilich versichern, daß in all diesen Fällen eine »wahrhaft künstlerische«, eine »eigentlich ästhetische« Wirkung überhaupt nicht zu stande gekommen sei. Verhielte es sich aber faktisch so, d. h. würden die bei den Philosophen geltenden Begriffe von »künstlerisch« oder »ästhetisch« den Genuß unzähliger Kunstwerke als etwas »Unkünstlerisches«, »Außerästhetisches« erscheinen lassen, so könnte dies doch nur ein Beweggrund sein, den Inhalt der betreffenden Konzeptionen selber gründlich zu ändern. Denn nicht nur »für die ästhetische Erziehung ist es«, wie Groos in dem letzten Hefte dieser Zeitschrift vortrefflich bemerkt hat, »von allergrößter Bedeutung, zu untersuchen, welche Einstellungen dem Kunstwerke gegenüber tatsächlich stattfinden«, sondern die Rücksichtnahme auf die gewöhnlichen, regelmäßigen, weitaus häufigsten Einstellungen muß offenbar auch die Fassung der Grundbegriffe in ausschlaggebender Weise bestimmen. Mit dieser Erweiterung, die wohl auch mit gedacht sein dürfte, scheint die Bemerkung von Groos eines der besten Worte, welche je ein Ästhetiker gesprochen.

Das Hauptgewicht aber liegt hier, wo es sich um die Unterschiede apollinischer und dionysischer Kunst als »objektive« Differenzen handelt, natürlich in dem Umstande, daß die »Einstellung« des Publikums in den fraglichen Fällen zugleich die vom Künstler geforderte und erwartete, daß der Maler selbst auf die Erzielung keines anderen Effekts ausgegangen ist. Das Verhalten des Kunstgenießenden könnte, wenn schon nicht außerästhetisch, so immerhin unkünstlerisch genannt werden, wenn darin ein Verfehlen der eigenen Absicht des Künstlers läge, wenn ein Teil der Wirkungen fehlte, die der Schöpfer des Gemäldes hervorbringen wollte. Ist es aber dem Maler selbst nur darauf angekommen, ein äußeres Objekt mit all seinen wesentlichen Zügen im Bilde festzuhalten und den Reiz der charakteristischen Darstellung etwa noch durch Farbenschmelz zu verstärken, so wird man es doch nicht wagen dürfen, einen Eindruck, welcher genau den Intentionen des Künstlers entspricht, »unkünstlerisch« zu schelten. Und daß solche Intentionen vorhanden sein können, ja oft genug schon wirklich vorhanden gewesen und zuweilen in der bestimmtesten, offenkundigsten Weise ans Licht getreten sind, läßt sich wohl noch weniger leugnen. Ist etwa die künstlerische Theorie Courbets — einerlei, ob sie in der Praxis des Meisters vollkommen durchgesetzt wurde oder nicht —, ist die Theorie des strengen

Naturalismus überhaupt, angewendet auf die Darstellung lebloser Dinge, nicht in ihrem tiefsten Wesen die Forderung einer exklusiv »apollinischen« Malerei? Aus gewissen Ideenverbindungen wird es leicht begreiflich, daß man ein inneres Widerstreben empfindet, den Ausdruck »apollinisch« zunächst für die Kunst Courbets oder Liebermanns zu gebrauchen. Erwägt man aber den hier angenommenen Sinn der Worte und macht man sich die Konsequenzen des strikten Courbet-Zolaschen Wahrheitsprinzips vollständig klar, so wird die Scheu schwinden; denn man wird nicht umhin können, das Fernhalten aller emotionellen Regungen mit Ausnahme derer, welche schon die Auffassung des Gegenstandes in seiner rein äußerlich-sinnlichen Gestalt, höchstens noch bereichert durch die Reproduktion assoziierter physischer Empfindungen, ergibt, als veristische Norm für den Genuß der Schilderung seelenloser Objekte gelten zu lassen. Gewiß ist Zola auch in seiner Naturschilderung, in seiner Darstellung des unbelebten Milieus überhaupt ein Meister der »Stimmung«; allein ein subtiler Zergliederer wird in solcher »Stimmung« vielfach bloß Empfindungs-, keineswegs aber Affekteinfühlung nachweisen, und zudem erscheint die letztere wie die erstere gerade vom eigenen Standpunkte des großen Schriftstellers als ein unwesentlicher, im Grunde d. h. dem Prinzip nach sogar störender Nebenerfolg. Daß der berühmte Romancier die Leser zwingt, seine Beschreibungen der an sich toten Wirklichkeit mit Gefühlen zu begleiten, die sich als subjektive, demnach die wahre Natur des Gegenstandes fälschende Einfühlung darstellen, scheint seiner Theorie zufolge etwas durchaus Unerwünschtes; weit entfernt, ein Verdienst zu begründen, läßt es sich nur durch das ganz Unwillkürliche und Unvermeidliche derartiger Einfühlungs- und Beseelungsvorgänge entschuldigen.

»Nun denn,« wird hier mancher sagen, »der Naturalismus ist eben eine falsche Doktrin, eine Verkennung der Eigenart des Ästhetischen, eine grobe Täuschung über die wirklichen Aufgaben der Kunst, und er offenbart sich als Irrlehre vor allem darin, daß er seine eigenen Grundsätze nicht durchzuführen vermag, daß seine Taten beständig seine Worte Lügen strafen.« Diese Behauptungen sind, an sich genommen, zweifellos richtig; aber als Einwurf gegen das Raisonnement zu Gunsten der Möglichkeit einer rein apollinischen Kunst, soweit sich dieses Raisonnement auf das zeitgeschichtliche Phänomen des Naturalismus stützt, dürften sie kaum ihre Schuldigkeit tun. Oder glaubt man wirklich, daß Männer wie Zola und Courbet einem so argen Mißverständnisse hätten zum Opfer fallen können, wenn nicht die glückliche Charakteristik in jeder Form, also auch der bloßen Außenseite der Erscheinungen eine mächtige ästhetische Potenz wäre,

auch unabhängig von den etwa geweckten Stimmungen und Gemütsbewegungen ihren besonderen ästhetischen Reiz entfaltete? Eine auf solcher Charakteristik beruhende, durch sie wirkende Kunst läßt sich ja bei nicht sehr gründlicher philosophischer Schulung immerhin in Zolascher Art mit der Wissenschaft verwechseln, weil die Mittel tatsächlich fast dieselben und nur die Zwecke — dort unmittelbarer Genuß, hier Erkenntnis — verschieden sind. Das Hineinlegen von seelischen Zuständen in Dinge hingegen, deren Seelenlosigkeit dem Verstande klar scheint, steht in so eklatantem Gegensatze zu der auf möglichst genaue Erfassung der Realität der Objekte abzielenden Wissenschaft, daß bei gleichzeitiger Berücksichtigung dieser Seite der künstlerischen Darstellung die Täuschung wohl schwerlich hätte entstehen können. Der Naturalismus wäre mithin, als Theorie oder System, überhaupt nicht möglich, wenn nicht die apollinische Kunst, und zwar auch in der speziellen Gestalt der äußerlich schildernden, für sich allein einen gewissen Wert, eine gewisse Existenzberechtigung hätte. Dieser Wert und diese Existenzberechtigung aber können nur erprobt sein, indem sich unter den zahllosen Kunstwerken auch solche finden, deren ganzer Effekt tatsächlich von ihren äußeren d. h. nicht durch Einfühlung verinnerlichten und verlebendigten Impressionen ausgeht, sei es, daß diese Impressionen unmittelbar als Farben und Gestalten wirken — in diesem Falle handelt es sich um sinnlich Schönes und Schönes der reinen geometrischen Form —, sei es, daß ihr Reiz begründet ist in dem Zusammenstimmen mit Gedächtnis- oder Vorstellungsbildern — in diesem Falle liegt charakteristische Schönheit vor —, sei es endlich, daß unter besonderen Verhältnissen gerade umgekehrt die starke Abweichung von den befestigten und vertrauten Vorstellungen die Anschauungslust weckt und den Schlüssel zur Erklärung wenigstens eines Teils des ästhetischen Wohlgefallens bietet — es sind die nicht so seltenen Fälle der künstlerischen Wirksamkeit des Neuen, Bizarren, Absonderlichen, Überraschenden, Außergewöhnlichen. Alle derartigen Werke sind apollinischen Charakters, wenn zu den hier bezeichneten Faktoren ihres Eindrucks nicht noch Affekterregung hinzukommt, und die Werke des zweiten Typus erscheinen selbstverständlich als diejenigen, deren Hervorbringung sich der Naturalismus seinem Programm gemäß besonders häufig muß angelegen sein lassen, wenn er Objekte ohne wirkliches inneres Leben zu Vorwürfen nimmt. Die wissenschaftliche Wahrheit, in deren Dienst er auch die Künste gestellt sehen will, betrifft ja zumeist das Wesen der Arten, der Gattungen; nur dort also, wo die Form der Gattung sehr beträchtlich aus einer noch allgemeineren Gattungsform herausfällt, oder dort, wo von vornherein auf die Darstellung — das heißt auf diesem

Standpunkte so viel wie auf die richtige Erkenntnis — des Individuellen ausgegangen wird, mag der zweite durch den dritten Typus ersetzt werden. Es ist wahr: gerade von dieser Kunstrichtung wird das Programm sehr oft nicht eingehalten; der Naturalismus verleugnet in seinen Schöpfungen unzählige Male seine Grundsätze, indem er halb unbewußt und wider Willen den vollen Schein der Beseeltheit aus Seelenlosem, ja aus völlig Totem, Unorganischem hervorleuchten läßt, nicht nur das bewußtlose Leben der Pflanze, sondern auch Felsen, Flüsse, Wolken mit affektiven Stimmungen erfüllt, ohne recht zu merken, was dies angesichts der strengsten und starrsten Wahrheitsforderung bedeutet. Oft aber ist die Lust an der Genauigkeit und Richtigkeit der Darstellung auch wirklich das Um und Auf ebensowohl der vom naturalistischen Künstler beabsichtigten wie der bei seinem Publikum erzielten Wirkung: dann fehlt natürlich jede Spur des Dionysischen in dem Kunstwerke. Und vielleicht bedingt der gänzliche Mangel des dionysischen Moments nicht einmal einen gänzlichen Mangel an Stimmung, vielleicht kann der Künstler jene Art von Personifikation des Unpersönlichen, die schon dadurch entsteht, daß die Vorstellung seelischer Zustände und Lebensäußerungen notwendig in dem Beschauer auftaucht, vollkommen vermeiden, ohne zugleich auf jegliche Stimmung verzichten zu müssen. Es scheint nämlich, daß das, was wir Stimmung nennen, sich doch nicht bloß aus allerlei — deutlichen oder verschwommenen — objektivierten Empfindungsvorstellungen und Affektregungen zusammensetzt, sondern mitunter auch ein eigentümliches »Wirklichkeitsgefühl« ist, als dessen Kern die psychologische Analyse vielleicht eine vage »Bekanntheitsqualität«, auch wohl dunkle Erinnerungsbilder gewisser Vitalempfindungen oder Sensationen überhaupt, assoziiert an die künstlerische Darstellung des Gegenstandes, der vormals mit diesen Empfindungen gleichzeitig das Bewußtsein erfüllt hatte, entdecken mag. Soweit nun die Assoziation nicht wahrhafte Einfühlung, d. h. Projektion in das dargestellte Objekt ist, die reproduzierten Empfindungen nicht als eigene Empfindungen des Gegenstandes erscheinen, und namentlich soweit das mit der Stimmung identische Wirklichkeitsgefühl tatsächlich nur auf Bekanntheitsqualität basiert, versteht es sich ebenso von selbst, daß diese »Stimmung« nicht über die Grenzen des Apollinischen hinausführt, wie es einleuchtend ist, daß der Naturalismus seinen Prinzipien zufolge sich ihre Produktion recht wohl zum Ziele setzen darf, ja daß er sie gleichsam als Zeugnis der glücklich erreichten künstlerischen Absicht, als unmittelbaren, instinktiven Anzeiger der im Werke geoffenbarten oder widergespiegelten Wahrheit sogar hervorzurufen bestrebt sein muß. Brauchen jedoch, wenn diese Auffassung richtig ist, apollinische

Kunstschöpfungen gleichwohl nicht aller und jeder Stimmung zu entbehren, kann ihnen vielmehr jene bedeutsame Stimmung der »Wirklichkeit« innewohnen, die, was immer ihr Grund sein mag, sicherlich nicht aus Affekteinfühlung, aus Objektivation von Gemütsbewegungen entspringt, dann hat man um so weniger Grund, an der faktischen Existenz einer sehr großen Zahl derartiger Schöpfungen und zwar an ihrer nicht bloß auf die untersten Kunstregionen beschränkten Existenz zu zweifeln.

Es war bisher immer von Werken die Rede, bei welchen der ausschließlich aus der Lust an charakteristischer Darstellung und an den sinnlichen Eindrücken als solchen bestehende, von Affekterregung gänzlich freie Genuß vom Künstler selbst intendiert ist. Man kann im Hinblick auf solche Schöpfungen, wie gesagt, von einer objektiv apollinischen Kunst sprechen. Viel häufiger noch aber lassen sich affektfreie Kunstwirkungen feststellen, die in der Unzulänglichkeit der ästhetischen Bildung des Kunstgenießenden ihren Ursprung haben. Der Künstler selbst hat sich dann keineswegs auf die bloße Produktion angenehmer, aber stimmungsloser Farben- und Lichtwirkungen und an sich wohlgefälliger Formen oder auf packende, das Objekt mit all seinen wesentlichen Merkmalen vors Auge stellende und dadurch lusterzeugende Schilderung beschränkt; er hat vielmehr ein Werk bilden wollen und wirklich gebildet, das neben der allgemeinen ästhetischen Erregung und als deren teilweise Grundlage noch Gefühle anderer Art, Affekte oder affektähnliche Emotionen, wachruft. Allein nicht sämtliche Personen, die zur Beschauung des Werkes herankommen, haben genug Feinheit und Beweglichkeit des Fühlens, um das, was der Künstler seinem Publikum zumutet, auch ihrerseits leisten zu können. Manche von ihnen bringen es nur zu einem Genusse, der sich in der Befriedigung über die treffende Charakteristik, in dem Wohlgefallen an der Auffassung gewisser Formgebilde und in der sinnlichen Lust an koloristischen Effekten erschöpft. Das Werk findet bei ihnen also nicht jene Aufnahme, für die es der Künstler bestimmt hat und die ihm seitens anderer, mit besserem Kunstverständnisse ausgestatteter oder mit höherer, feinerer Sensibilität begabter Menschen auch tatsächlich bereitet wird, und insofern eben darf und muß der rein apollinische Kunsteindruck, der in den ersteren Fällen zu verzeichnen ist, ein bloß subjektiver heißen. Daß strenge genommen jede künstlerische Wirkung subjektiv ist, daß es eine Torheit sondergleichen wäre, im wahren und eigentlichen Sinne von objektiven ästhetischen Eindrücken zu reden, erscheint handgreiflich und bedarf kaum der Erwähnung. Wenn man aber die Ausdrücke nicht mit Absicht mißversteht, dann wird man wohl auch die sachliche Bedeutung der hie-

mit bezeichneten Verhältnisse zugeben. Volkelts meisterhafte Untersuchungen über Einfühlung haben den Gegenstand, ohne ihn unmittelbar zu berühren, gewissermaßen nebenher und stillschweigend ins hellste Licht gesetzt. Die Arten der Einfühlung nämlich, welche der berühmte Leipziger Ästhetiker unterscheidet, lassen nicht nur die Grenzen zwischen apollinischer und dionysischer Kunst deutlich hervortreten, sondern entsprechen unverkennbar auch verschiedenen Graden von Empfänglichkeit oder künstlerischer Bildung; so zwar, daß gewissen Kunstwerken gegenüber auf einer bestimmten ästhetischen Entwickelungsstufe mit der Realisierung der Bedingungen für eine bestimmte Art von Einfühlung zugleich und von selber die dionysische Wirkung erreicht wird. Wenn allerdings Volkelt für seine Person von der ästhetischen Einfühlung stets die Erregung affektiver Zustände verlangt, so hängt das eben mit seinem eigentümlichen Begriffe des Ästhetischen zusammen, der vollbewußt von den höchsten Gestaltungen ausgeht und daher eine sehr bedeutende Einengung des Gebietes der wahrhaft ästhetischen Kunst notwendig macht. Aber gerade aus Volkelts ebenso klaren wie gründlichen Darlegungen ergibt sich, daß auch eine andere Stimmungseinfühlung recht wohl möglich ist, — eine Einfühlung, die sozusagen auf der ersten Station endgültig halt macht, indem sie über die Erweckung und Projektion von organischen Empfindungen nicht hinausgelangt. Ob wirklich ein solches Steckenbleiben in den Anfängen des Prozesses der Stimmungseinfühlung stattgefunden hat, oder ob der ganze, zum höchsten ästhetischen Effekt leitende Weg durchmessen wurde, darüber kann natürlich nur die Selbstbeobachtung in jedem Falle Aufschluß geben. Manchmal indes verraten die Art des ästhetischen Erlebens schon die Ausdrücke, die zur Bestimmung der vorliegenden Art von Schönheit gebraucht werden. Nennt jemand ein architektonisches Gebilde »hübsch« oder »gefällig«, so scheint es zweifelhaft, ob überhaupt irgendwelche Einfühlung sich vollzogen hat; rühmt er es als »zart«, »schwungvoll« oder gar als »leicht«, so darf man mit bald größerer, bald geringerer Sicherheit, bald nur vermutungsweise, bald mit fester Überzeugung auf Empfindungseinfühlung schließen; spricht er aber von einem »edlen«, »stolzen«, »trotzigen«, »kühnen« Bauwerke, so ist es offenbar zum Abschluß des ganzen Vorganges durch echte Affekteinfühlung, mithin nach der hier angewandten Terminologie zu dionysischem Kunstgenusse gekommen. Im ersteren Falle haben vielleicht bloß die Formen als solche eine elementare ästhetische Wirkung geübt; im zweiten hat sich durch Assoziation mindestens das Gedächtnisbild von Leibesempfindungen und damit der Gefühlston dieser Empfindungen an den direkten Formeneindruck geheftet, und im dritten hat der Zug der Ideenverbindungen noch viel weiter

geführt — hinaus über die Form und über die naturgemäß mit ihrem Bild verknüpfte Sensation bis zu den Gemütsbewegungen, deren Vorstellung die äußeren Gestalten auf Grund psychologischer Zusammenhänge entstehen lassen. Aus den Worten, in die jemand unabsichtlich seine ästhetischen Gefühle kleidet, läßt sich demnach bis zu einem gewissen Grade der besondere Charakter dieser Gefühle entnehmen. Das gilt aber natürlich nur unter der Voraussetzung, daß der Eindruck jederzeit erschöpfend, in seiner vollen psychologischen Wirklichkeit bezeichnet wurde, daß der Sprechende auch tatsächlich alles das aussprach, was er fühlte. Man darf also die Sache nicht umkehren, d. h. man darf nur positive, aber nicht negative Konklusionen ziehen und nicht etwa aus dem Fehlen gewisser Bezeichnungen die Abwesenheit des entsprechenden ästhetisch-psychologischen Zustandes folgern: es ist nicht ausgeschlossen, daß der, welcher die Architekturschöpfung mit einem auf alle Arten ästhetischen Reizes anwendbaren Ausdruck lobte, gleichwohl auch leise Empfindungsgefühle sogenannter physischer Gattung und Affekte mit der ästhetischen Lust verband, und daß das Innere desjenigen, dessen Kunsturteil dem Wortlaute nach mit Bestimmtheit nur auf Empfindungseinfühlung hinwies, außerdem von Gemütsregungen, die sich assoziativ zu den Empfindungen gesellten, bewegt wurde. Wird nun der Begriff des Dionysischen auf das Hervortreten echter, spezifischer Affektzustände innerhalb der Kunstwirkung, mögen diese Zustände eine noch so geringe Intensität haben, eingeschränkt und wird jeder Kunstgenuß, in welchem das solcherart bestimmte dionysische Moment fehlt, rein apollinisch genannt, so erhellt aus dem soeben Erörterten eine weit größere Häufigkeit dieser Art von ästhetischem Genuß, als bei Rücksichtnahme auf die Absichten der Künstler zu erwarten wäre.

Es läßt sich jedoch nicht übersehen, daß, wo es sich um derartige bloß »subjektive« d. h. also: den künstlerischen Intentionen nicht entsprechende Erscheinungen handelt, fast nur auf Affekten beruhende, mithin, wenn nicht ganz, so doch beinahe ausschließlich »dionysische« Kunstwirkungen ebenfalls nicht allein denkbar sind, sondern vielleicht gar nicht einmal zu den Seltenheiten gehören. Früher mußte dahingestellt bleiben, ob selbst der Verfasser des elendesten Kolportageromans völlig darauf verzichtet, außer der Erregung der Affekte und Spannungsgefühle irgend einen ästhetischen Faktor ins Spiel zu setzen. Sieht man aber nicht auf die Autoren, sondern aufs Publikum, hält man sich nicht an die Wirkungen, deren Auslösung durch Inhalt und Form der Werke ermöglicht ist, sondern an diejenigen, die in einer großen Anzahl von Fällen tatsächlich von den Werken ausgehen und zwar nahezu allein ausgehen, sodaß sich höchstens Spuren anderer Effekte mit ihnen

verbinden, dann wird man die für unsere ästhetische Bildung überaus beschämende Wahrheit eingestehen müssen, daß von den kostbarsten Schätzen, welche in der Kunst der Vergangenheit und Gegenwart aufgespeichert sind, viele Leute so gut wie gar nichts profitieren. Diese bloß Aufregung und Zerstreuung suchenden Menschen verhalten sich bei der Aufnahme von Erzeugnissen wirklicher Kunst so, wie es nur jener literarischen Schundware gegenüber am Platz wäre. Personenaffekte und Spannung, beide eng miteinander verbunden, sodaß jene Gemütsbewegungen den Formalgefühlen zum Ansatzpunkt dienen und sie lebendig erhalten, während anderseits die Erwartung der affektiven Zustände den Reiz derselben wesentlich verstärkt, — diese spezifisch dionysischen Wirkungen sind das, was viele, keineswegs zu den ganz Ungebildeten zählende Personen von der belletristischen Kunstschöpfung verlangen und was sie darin fast einzig finden, mag noch so viel anderes ihnen daneben geboten werden. An all diesem anderen, an allem Apollinischen hasten sie gleichgültig vorüber, und zwar nicht einmal aus Stumpfheit d. h. aus gänzlicher Unfähigkeit, auch diese Reize aufzunehmen und zu genießen, sondern infolge ihres weit überwiegenden Interesses für die dionysische Seite der Kunst. Möglichst stark von Affekten erregt, in einen Zustand möglichst großer Spannung versetzt zu werden, darauf allein kommt es den Romanverschlingern an. Soll und kann man aber ein derartiges Verhalten gegenüber der erzählenden Poesie — es kann indes auch anderen Künsten, insbesondere dem Drama gegenüber in ähnlicher Weise Platz greifen — noch ein ästhetisches nennen? Das ist die äußerst heikle Frage, die vielleicht trotz alledem aus zwei Gründen bejahend beantwortet werden darf, erstens, weil es, wie schon so oft gesagt, in den meisten Fällen kaum möglich erscheint, das Mitspielen einer schattenhaft schwachen Anschauungslust mit Gewißheit auszuschließen, und zweitens, weil doch auch selbst die Ursachen jener Gemütsbewegungen, welche aus der Roman- und Novellenlektüre geholt werden, einer anderen Welt als der der realen Interessen des Lesers angehören, jenseits des Bodens sich befinden, dem die egozentrischen Gefühle entsprießen, und in das zusammenhängende Gewebe der außerästhetischen Affektanlässe nicht hineingeflochten sind. Anderseits aber liegen solche Kunstgenüsse zweifellos an der äußersten Grenze des ästhetischen Gebietes. Denn sie enthalten beinahe nichts von dem für Auge und Ohr Angenehmen, worin schon Plato das eigentliche Schöne erkannt hatte, ja, abgesehen davon, daß die sie auslösenden Ideen als Vorstellungen von einzelnen Menschen und von deren Umgebung und Schicksalen vielfach notwendigerweise den anschaulichen Charakter an sich tragen, zeigen sie nicht einmal irgend eine innere Übereinstimmung mit dieser Funda-

mentalgestalt des Ästhetischen. Dagegen wird von jedem, der nicht etwa wie Volkelt schon in der Begriffsbestimmung selber die weitestgehenden Dignitätsforderungen erhebt und einen Eindruck nur dann als ästhetisch gelten läßt, wenn derselbe alles vereinigt, was er überhaupt zur höchsten Steigerung der Wirkung und ihres auch aus anderen Gesichtspunkten beurteilten Wertes in sich zu schließen vermag, — von jedem also, der die Definition im »Philebos« für prinzipiell richtig hält, wird der rein apollinische Kunsteffekt als ein echt und wahrhaft ästhetischer anerkannt werden. Daß dies eine verschiedene relative Wertschätzung der apollinischen und der dionysischen Seite der Kunst zur unabweislichen Folge haben muß, sobald das Ästhetische als solches eine Wertquelle bedeutet, ist auf den ersten Blick klar. Indessen soll hier späteren Ausführungen nicht vorgegriffen werden.

Die Frage, wie sich die Unterscheidung des Apollinischen und Dionysischen zur üblichen Einteilung der Künste verhält, ist viel leichter zu beantworten. Nur wird man allerdings, um bei der Lösung dieses Problems vom richtigen Weg nicht abzuirren, insbesondere um den Sinn nicht gänzlich zu verleugnen, den Nietzsche selber offenbar mit den Worten verband, zuvörderst eine gewisse Erweiterung der Konzeption des »Affektiven« vornehmen müssen. All die bisherigen Auseinandersetzungen haben ohnedies, teils stillschweigend, teils ausdrücklich, diese erweiterte Begriffsfassung zu Grunde gelegt; denn sie haben die Stimmungen im ganzen und ohne Einschränkung als affektive, mithin zur dionysischen Kunstwirkung gehörige Phänomene behandelt. Wohl wurde hierbei zwar angenommen, daß manches von dem, was wir »Stimmung« nennen, sich tatsächlich im Wesen als leiseste Nuance eines typischen Affektes zu erkennen gibt; daneben aber wurde das Dasein von Stimmungen, welche bloß affektähnliche Zustände sind, nicht nur nicht bestritten, sondern darauf als auf einen wenigstens im Bereich des Möglichen liegenden Sachverhalt sogar mit aller Bestimmtheit hingedeutet. Die richtige Definition der »Stimmung« ist ein viel zu schwieriger Gegenstand, als daß derselbe hier mit ein paar Worten erledigt werden könnte. Aus Lipps' wertvoller Analyse scheint nur so viel mit Klarheit hervorzugehen, daß der Ausdruck auf verschiedene Dinge Anwendung findet, daß also mehrere Begriffe von »Stimmung« zu unterscheiden sind. Hinsichtlich des von Lipps selbst zumeist ins Auge gefaßten, am entschiedensten herausgearbeiteten Begriffes, dessen Inhalt sich als eine bloße Disposition zu Gefühlen darstellt und im übrigen einigermaßen an den Inhalt des Herbartschen Affektbegriffes erinnert, dürfte sich die Möglichkeit der Objektivierung nicht ganz leicht einsehen lassen, oder, genauer geredet, es dürfte einige Schwierigkeit verursachen, zu begreifen, wie sich aus der Projektion und Einfühlung

der Vorstellung einer solchen psychischen Verfassung, die gar nicht einmal ein aktuelles Gefühl ist, die allbekannte, gefühlsmäßige Stimmung ergibt. Es scheint daher noch ein anderer Stimmungsbegriff zu existieren, welcher dem Begriff der Gemütsbewegung in seiner heutigen Gestalt näher steht. Diese »Stimmung« mag eine Reihe von Eigenschaften mit dem Affekte gemein haben, so die Begleitung durch viscerale, vasomotorische und andere physische Vorgänge, die sich in bestimmten Empfindungen widerspiegeln, ferner im Zusammenhange damit gewisse Ausdruckserscheinungen (Gesichtsausdruck, bei hyperästhetischen Personen Tränensekretion u. s. w.), und vor allem natürlich das emotionelle Gepräge, das Zutagetreten in Form von Lust oder Unlust. Ein durchgreifender Unterschied von der typischen Gemütsbewegung aber liegt in dem Mangel der entsprechenden Voraussetzungen — auch der populären Auffassung gilt die Stimmung als etwas »Ursachloses«, Unmotiviertes —, und mit diesem Mangel verbindet sich vielleicht noch die Abwesenheit jenes typischen Verlaufes, den Wundt als charakteristisch für die echten Affekte ansieht und dessen Fehlen er bei den Stimmungen hervorhebt[1]). Der Ästhetiker, der sich in der Frage zurechtfinden will, ob und wie die Unterscheidung des Apollinischen und Dionysischen in der üblichen Klassifikation der Künste zum Ausdruck gekommen sei, muß sich nun vor allem gegenwärtig halten, daß auch diejenigen Stimmungen, die nicht bloß aufs äußerste abgeschwächte Affekte, nicht bloß echte Gemütsbewegungen von minimaler Intensität sind, die aber immerhin eine so große Verwandtschaft mit den wahren Affekten zeigen, daß ich geglaubt habe, sie als »atypische Affekte« bezeichnen zu dürfen, durch ihr Vorherrschen in der Wirkung eines Kunstgebildes dieser den Stempel des Dionysischen aufdrücken.

Gibt es aber so zweierlei dionysische Kunsteindrücke: erstens eigentliche Affekte und zweitens Stimmungen, die sich in keiner Weise auf typische Gemütsbewegungen zurückführen lassen, so gestalten sich die Verhältnisse doch etwas komplizierter. Stimmung und Affekt können dann gleichsam für einander eintreten und einander ersetzen. Nach

[1]) Es wäre lächerlich, Wundt dahin mißzuverstehen, daß die Affekte durch einen typischen Verlauf überhaupt, durch die Aufeinanderfolge von mehreren unterscheidbaren Phasen in der Entwickelung des Gefühls charakterisiert sind. Dann wäre nach Wundts eigenen Lehren z. B. das Kitzelgefühl ein Affekt. Daß aber ein ganz bestimmter typischer Verlauf, eben der von Wundt für die Gemütsbewegungen geschilderte, nicht wirklich die Affekte kennzeichnet und daher einen Anhaltspunkt zur Trennung derselben von anderen Emotionen bietet, ist bis jetzt wenigstens von den Gegnern noch nicht bewiesen worden. Natürlich kann die Charakteristik überhaupt nur bei den aktuellen, sozusagen momentanen Affekten, den *émotions-choc* der französischen Psychologen, nicht bei den gleichbenannten Gesinnungen zutreffen.

einem Ausspruche von Lipps ist »unter allen Künsten die Plastik am wenigsten Stimmungskunst«. Es scheint dies eine feine, treffende Bemerkung, gegen die sich schwerlich viel dürfte einwenden lassen. Allein zur Entscheidung der Frage, in welchem Maße die Wirkungen der Plastik den dionysischen Charakter besitzen, ist mit der hier niedergelegten Einsicht doch wenig geholfen, aus dem einfachen Grunde, weil der Mangel an Stimmung in der Plastik durch die Möglichkeit der Erregung wirklicher Affekte bei den Schöpfungen dieser Kunst — man denke bloß an den Laokoon! — wettgemacht wird. Mit der Architektur verhält es sich gerade umgekehrt. Assoziationen können zwar, wie schon früher gezeigt wurde, hier auch Affektvorstellungen und damit leise Affekte selber herbeibringen; aber im ganzen ist die Architektur doch weit mehr »Stimmungskunst« als »Affektkunst«, und in demselben Falle befindet sich die zweite der von Volkelt aufgestellten und ausdrücklich so genannten »Stimmungskünste«, die Musik. Den merkwürdigen Ausspruch Fries', des, trotz einzelner verdienstvoller Anläufe zu seiner Wiederbelebung, als Ästhetiker noch immer nicht hinlänglich geschätzten Denkers, — den Satz in der »Neuen Kritik der Vernunft«: »Das Wohlgefallen durch ästhetische Idee geht bey einem n u r musikalischen Kunstwerke fast einzig auf Rhythmus und Melodie, weniger auf Harmonie und fast gar nicht auf das bloße Spiel der Affekten durch die Musik« kann man höchstens gelten lassen, wenn er, vermutlich im Gegensatze zu Fries' eigener Meinung, auf die wahren, typischen Gemütsbewegungen bezogen wird, die ja in der wortlosen Musik nur ein zufälliges, rein persönlich bedingtes Assoziationsspiel zur Stelle schafft. Soll er aber auch für die unbestimmten, atypischen Affekte, für die »reinen« oder vielmehr vagen Stimmungen gelten, so dürfte er heutzutage wohl kaum noch eine größere Zahl von Verteidigern finden. Hanslick und die extremen Formalisten der Herbartschen Schule haben ihm freilich zugestimmt, d. h. sie sind ihrerseits gleichfalls, vielleicht ohne von der Vorgängerschaft Fries' zu wissen, für die radikale Ausmerzung der Affekte und Stimmungen aus der Definition des ästhetisch-musikalischen Genusses eingetreten, obgleich sich Herbart selbst in dieser Frage auf den entgegengesetzten Standpunkt gestellt hatte; indessen ist der Widerspruch der Theorie Hanslicks mit der psychologischen Erfahrung, die jeder an sich erproben und bestätigen kann, so groß, daß es nicht einmal des inzwischen eingetretenen Umschwunges in der künstlerischen Praxis bedurft hätte, um jene formalistische, alle in der Musikwirkung tatsächlich beschlossenen Gefühle mit Ausnahme des ästhetischen Wohlgefallens selber für akzidentell und irrelevant, sozusagen für ein ästhetisches Adiaphoron erklärende, daher jenes Wohlgefallen bloß auf die stimmungslose Lust

an musikalischen Formen zurückführende Lehre von Grund aus zu erschüttern.

Eben dadurch nun, daß die Musik es jedenfalls der abstrakten Auffassung ermöglicht, die ästhetische Lust von den Stimmungen, welche diese Kunst weckt, abzusondern und die erstere unmittelbar, d. h. ohne daß den Stimmungen an der Produktion des spezifisch ästhetischen Effekts ein Anteil gebührte, auf Rhythmus, Melodie und Harmonie zu beziehen, dadurch also, daß musikalische Formen, Stimmungen und ästhetische Lust wenigstens begrifflich oder für die Abstraktion getrennt nebeneinander stehen, drängt sich die weitere Frage auf, ob die Musik nicht doch auch wirklich ihre apollinische Seite habe. Daß sie in höchstem Maße Stimmungskunst ist, dürfte für jeden Unbefangenen ja wohl feststehen; aber sie braucht deshalb nicht ausschließlich und im ganzen Umkreise ihrer Erfolge solche Kunst zu sein. Will man aber die Frage nach einem allfälligen apollinischen Faktor der Musik bejahend beantworten — und man hat zu einer solchen Art der Beantwortung gewiß gute Gründe —, so muß der Begriff der Anschauung und damit das Gebiet des Apollinischen in ähnlicher Weise erweitert werden, wie es vorhin bezüglich des Begriffes des Affektiven und der Sphäre des Dionysischen geschah. Nicht nur auf optische Eindrücke und deren Phantasiebilder — denn es empfiehlt sich im Interesse der Ästhetik wie der Individualpsychologie, mit Volkelt das Unterscheidungsmerkmal zwischen Phantasie- und Gedächtnisvorstellung nicht in den unveränderten Inhalt der letzteren, sondern in die sinnliche Frische der ersteren zu legen —, also nicht nur auf optische Eindrücke und deren Phantasiebilder ist dann das Material der »Anschauung« zu beschränken; äußere, sinnliche Impressionen überhaupt müssen vielmehr als die Elemente der »Anschauung« in dieser erweiterten Fassung betrachtet werden, und zur Anschauung gehört alles, was von den sinnlichen Eindrücken und deren Reproduktion, sei sie nun treue Erinnerungsreproduktion oder im Phantasiebilde umgewandelt, nicht zu abstrakten Begriffen ab- und hinwegführt oder was nicht, wie die Gefühlserlebnisse, aus dem inneren Sinne stammt. Die Ästhetik hat in der Tat die Begriffe »Anschauung« und »Anschaulichkeit« bisher stets in dieser Bedeutung verwendet. Darnach ist das Ohr so gut Anschauungsorgan wie das Auge, sind Tonfolgen und Harmonien ebenso gut Anschauungen wie Farbenzusammenstellungen. Denn die Anschauung begreift natürlich auch die Auffassung jener Verhältnisse der sinnlichen Impressionen in sich, die sich unmittelbar in den Eindrücken selber ausprägen oder darstellen, zu deren Ermittelung also besondere, fühlbar abstrakte, von dem vollsinnlichen Objekt sich wenigstens zeitweise entfernende Denkoperationen nicht nötig sind, — kurz, die Auf-

fassung der den optischen, akustischen und allenfalls taktilen Gegenständen eigenen Formen, der Beziehungen, die sich direkt an und in diesen Gegenständen wahrnehmen lassen. Ein tieferer Einblick in die Bedeutung des Apollinischen, das ja mit dem Anschaulichen eins ist, und des Dionysischen für die einzelnen Künste scheint nur möglich, wenn an der soeben erörterten Begriffsfassung unverbrüchlich festgehalten wird.

Es muß aber noch über einen Punkt Klarheit geschaffen werden, bevor man daran gehen kann, jene Nietzschesche Unterscheidung zu einer für die Kunstästhetik brauchbaren zu gestalten. Daraus, daß es im Voranstehenden einige Mühe gekostet hat, Kunstwirkungen ausfindig zu machen, denen mit großer Wahrscheinlichkeit eine rein apollinische Natur zuzusprechen ist, und anderseits aus dem früher geführten Nachweise, daß die fast rein dionysischen Effekte, wie häufig sie auch seitens des Publikums gesucht und erzielt werden, nicht einmal den Absichten der erbärmlichen Pseudokunst entsprechen, mithin jedenfalls die äußerste Grenze des Ästhetisch-Künstlerischen vorstellen, — aus all diesen Umständen hat man schon ersehen können, daß es ein völlig aussichtsloser Versuch wäre, nach der strikten und durchgreifenden Scheidung von »Apollinisch« und »Dionysisch« gewisse Künste oder Gruppen von Künsten gegeneinander abzugrenzen. Rein apollinische und rein oder nahezu rein dionysische Wirkungen sind viel zu selten, als daß man hoffen dürfte, den einen oder den anderen in irgend einer Kunst ausschließlich zu begegnen. Höchstens bei der Musik könnte der Gedanke auftauchen, daß die ganze ästhetische Wirkung der Tonbilder stets durch Affekt- bezw. Stimmungserregung vermittelt sei. Es gibt also wohl mancherlei Kunstwerke des exklusiv apollinischen Typus, aber es gibt keine durchaus apollinische Kunst, und es mögen ebenso gar manche Erzeugnisse der »Belletristik« zu finden sein, die, falls man sie überhaupt noch als Kunstschöpfungen anerkennen dürfte, zur Subsumption unter den Begriff des fast völlig Dionysischen, die hier freilich einer Entweihung des Begriffs gleichkäme, die Handhabe böten; allein an der Unmöglichkeit, eine ganze bloß dionysische Kunst zu entdecken, würde im Hinblick auf jene erweiterte Konzeption des Anschaulichen und eben damit des Apollinischen insbesondere dann niemand zweifeln, wenn man sich die Überzeugung verschafft hätte, daß auch in der Musik die akustischen Eindrücke und Formen nicht lediglich auf dem Wege des Hervorrufens von Stimmungen ästhetische Lust erzeugen.

Verliert aber damit die Unterscheidung der beiden Momente für die Beurteilung des Gepräges, welches einer Kunst im ganzen eigen ist, allen Wert? Läßt sich, wenn eine Charakteristik der einzelnen Künste

verlangt wird, mit den Nietzscheschen Bestimmungen schlechterdings nichts anfangen? Derartiges behaupten hieße doch viel zu weit gehen und sich arger Leichtfertigkeit und Voreiligkeit schuldig machen. Denn, wenn es schon nicht vorkommt, daß eine Kunst in der Gesamtheit ihrer Schöpfungen auf rein apollinische oder gänzlich dionysische Effekte abzielt, so ist es doch klar, daß ihr durch das Überwiegen der einen oder der anderen Seite in der Mehrzahl ihrer Hervorbringungen ein eigentümlicher Zug verliehen werden, daß sie im ganzen und allgemeinen bald dionysischen, bald apollinischen Charakter aufweisen kann. Entscheidend ist also neben dem Verhältnis der beiden Momente im künstlerischen Totaleindruck die Zahl der Fälle, in welchen innerhalb einer bestimmten Kunst solche Totaleindrücke mit einem solchen Verhältnis der beiden Seiten der kunstästhetischen Wirkung zur Beobachtung gelangen. Auf die absolute Stärke des affektiven oder des als Anschauungslust sich enthüllenden Faktors kommt es selbstverständlich nicht an; diese Stärke kann durch eine ebenso große Intensität des anderen Faktors in der gegebenen Kunstwirkung ausgeglichen werden, und auch ein Vorzug der Subjekts- vor den Einfühlungsaffekten, so daß etwa, wo Subjektsaffekte auftreten, an sich eine kräftigere dionysische Wirkung zu verzeichnen wäre, läßt sich als allgemeine Tatsache schwerlich behaupten. Wie bedeutungsvoll die Trennung dieser beiden Formen ästhetischer Gemütsbewegungen im übrigen erscheint — es wurde das bereits früher hervorgehoben — und wie sehr — auch hiervon war schon die Rede — ihre scharfe Durchführung in einer jüngst erschienenen Darstellung der Ästhetik mit gar manchen Verkehrtheiten und Unzulänglichkeiten des Buches auszusöhnen geeignet sein mag[1]), als Kriterium zur Be-

[1]) Diese Worte und die gleichsinnige Bemerkung im zweiten Abschnitt dürfen nicht mißverstanden werden. Es fällt mir nicht ein, der Sonderung der »Anteils-« und »Einfühlungsgefühle« in Witaseks »Allgemeiner Ästhetik« irgend welche Originalität zuzusprechen. Das wäre ein grober Verstoß gegen die historische Wahrheit. Abgesehen davon, daß nach A. Tumarkins verdienstlicher Erinnerung bereits Lessing direkte und reflektierte Gefühle unterschieden hat, würde zweifellos E. v. Hartmann die Priorität gebühren. Denn seine Entgegenstellung von »sympathischen« und »reaktiven« Gefühlen entspricht in der Sache aufs genaueste der fraglichen Sonderung. Gewiß hat also schon v. Hartmann, dessen Ästhetik überhaupt trotz der metaphysischen Rückständigkeit der Prinzipien an wertvollen Gedanken und ausgezeichneten Spezialuntersuchungen ungemein reich ist, die hier obwaltende Differenz mit Sicherheit erkannt, und auch die Bezeichnungen, deren er sich bediente, sind mindestens ebenso gut wie die später angewendeten. Trotzdem will mir scheinen, als wenn der Gegenstand in jenem neueren Werke am richtigeren Orte behandelt werde, auffälliger hervortrete und im Zusammenhange der ganzen Darstellung wirksamer zur Geltung komme. Denn seltsamerweise hebt das methodische Hysteron-Proteron, vermöge dessen Hartmann die »ästhetischen Scheingefühle« vor der »realen ästhetischen Lust« erörtert, die Bedeutung der zu früh besprochenen Materie keines-

stimmung der Größe der Affektwirkung ist sie doch keineswegs brauchbar. Viel eher dürfte sie sich zum Auseinanderhalten von subjektiver und objektiver Einfühlung verwenden lassen. Im großen und ganzen wird nämlich allerdings durch Subjekts- oder »reaktive«, in Volkelts Sprache »persönliche« Affekte das Vorhandensein einer objektiven Einfühlung d. h. einer Verlegung der Gemütsbewegung in Dinge, zu deren wirklichem Wesen — ob sie nun selber innerhalb des ästhetischen Eindruckes wirkliche oder Phantasiegegenstände sind — das psychische Leben gehört, die man in Wahrheit als Erzeuger, Träger oder Stätten von Emotionen kennt, angezeigt werden. Aber selbst nach dieser Richtung hin gibt es Ausnahmen. Beim Anblick einer zertretenen oder verwelkten Blume, eines vom Blitze gespaltenen oder vom Sturme niedergeworfenen und entwurzelten Baumes empfinden wir ein Gefühl, das zweifellos dem Affekt des Mitleids verwandt ist, und diese Erscheinung mag daher rühren, daß gegenüber organischen Wesen die Anthropomorphisierung sich naturgemäß viel leichter, sicherer und vollständiger vollzieht, daß die teilweise Gleichheit der physischen Organisation und der physischen Lebensschicksale viel bessere und bestimmtere Anlässe zur Erzeugung der entsprechenden Affekte bietet. Es kann also infolge solcher Bequemlichkeit der Personifikation die Einfühlung in sieche und sterbende Pflanzen durch einen Anteilsaffekt, eine Art Mitleid verstärkt werden, ohne daß darum der ästhetische Beschauer eine eigentliche Überzeugung von der geringeren Unwahrscheinlichkeit der Annahme seelischen d. h. bewußten, innerlichen Lebens bei den pflanzlichen Wesen zu hegen braucht. Wenn auf diese Weise aber nicht einmal für die Differentialdiagnose zwischen subjektiver und objektiver Einfühlung ein gleichzeitiges Auftreten von Subjektsaffekten mit Sicherheit benutzt werden kann, so wäre es vollends unstatthaft, dieses Auftreten als ein verläßliches Zeichen für eine gewisse Stärke der ganzen affektiven Wirkung ansehen und handhaben

---

wegs in dem Maße, in welchem sie durch andere Umstände (Fehlen spezieller Kapitel mit eigenen Überschriften für die Subjekts- und die Einfühlungsaffekte), im Vergleich zur Auseinandersetzung bei Witasek, herabgedrückt wird. Nur so möchte ich die Äußerung im zweiten Stücke dieser Abhandlung verstanden wissen, die mit gutem Bedacht von »scharfer und nachdrücklicher« Unterscheidung spricht. Das Hauptverdienst gebührt natürlich E. v. Hartmann oder, falls dieser durch Lessing bestimmt war, Lessing, falls aber der letztere selbst einen Vorgänger haben sollte, eben demjenigen, welcher den Unterschied zuerst bemerkt und festgesetzt hat; allein auch darin, einen bereits entdeckten wichtigen Sachverhalt stark zu betonen und die Aufmerksamkeit der gelehrten Kreise auf ihn zu lenken, liegt meines Erachtens ein Verdienst, auch dies bedeutet, wie ich glaube, eine Förderung der Wissenschaft. Und darum durfte ich jenes Lob wiederholen, ohne mich einer Ungerechtigkeit gegen Frühere schuldig zu machen.

zu wollen. In der reinen Musik werden mit den stärksten, den psychophysischen Organismus im Innersten erschütternden Einfühlungsaffekten, die hier freilich Einfühlungen atypischer Affekte sind, eben weil sie dies sind, keinerlei Subjektsaffekte einhergehen können. Und so wie es für die Schätzung der absoluten Intensität einer dionysischen Kunstwirkung, mit anderen Worten für die Schätzung der Heftigkeit der Gemütsbewegungen, in welchen diese Wirkung besteht, keinen festen, einfachen, sozusagen handgreiflichen Maßstab gibt, wie vielmehr nur das eigene Bewußtsein des ästhetisch Genießenden in jedem Falle den Grad dieser Intensität festzusetzen vermag, so erschließt sich das quantitative Verhältnis zwischen apollinischem und dionysischem Faktor ebenfalls nur der Selbstbeobachtung, jenem geschärften Urteil über die unmittelbaren Gefühlserlebnisse, wie es einen Teil des Wesens der ästhetischen Bildung ausmacht. Jede Entscheidung muß der Feinheit des Gefühls d. h. also der mit eigentlicher Gefühlsfeinheit, mit großer emotioneller Erregbarkeit verbundenen Feinheit und Sicherheit in der Auffassung innerer Vorgänge überlassen bleiben. Wenn der ästhetisch Gebildete und Kunsterfahrene auf Grund dessen, was er beim Genusse eines bestimmten Kunstwerkes in sich erlebt, eine überwiegend affektive, dionysische Wirkung behauptet und ein anderer Mensch, dem das Interesse an ästhetischen Dingen und die Vertrautheit mit ihnen fehlt, vor demselben Kunstwerke wenig oder nichts von solcher Wirkung zu spüren angibt, so ist dem letzteren nicht zu helfen. Er irrt nicht, und wenn er irrt, so kann er nicht belehrt, nicht aufgeklärt, von seinem Irrtume nicht überzeugt werden. Aber wiewohl in die Richtigkeit seiner Versicherung meist kein Zweifel gesetzt werden darf — er müßte denn in Selbstbeobachtung gar nicht geübt sein —, so braucht darum doch auch der erstere, der künstlerisch Empfängliche, seiner inneren Erfahrung nicht zu mißtrauen und sein Urteil nicht zurückzunehmen. Wie das nämliche Werk für den Einen Gegenstand eines rein apollinischen Genusses ist, während es in einem Anderen auch mächtige Gemütsbewegungen entfesselt, wurde ja schon oben bei der Erläuterung der Begriffe von subjektiver und objektiver Kunstwirkung dargetan. Wer also über die relative Bedeutung des apollinischen und des dionysischen Moments in den einzelnen Künsten oder in einzelnen Schöpfungen dieser Künste seine Ansichten vorträgt, der wendet sich von vornherein nur an Gleichfühlende, Gleicherzogene, ästhetisch Gleichgeschulte; aber er darf diesen getrost und ohne Zagen seine inneren Wahrnehmungen mitteilen; er braucht nicht zu besorgen, daß er mit seiner ästhetischen Reaktionsweise allein bleiben und niemand finden werde, der ihn versteht. Die Erfahrung lehrt vielmehr durch die Zustimmung, welche solcher Kennzeichnung der Im-

pressionen des Einzelnen von allen Seiten zu teil wird, daß bei Menschen einer und derselben Bildungsstufe denn doch eine weit größere Homogeneität des ästhetischen Fühlens und Urteilens besteht, als der alte, sowohl auf den ästhetischen wie auf den physischen Geschmack bezogene Spruch: »*De gustibus non est disputandum*« vermuten ließe.

Nachdem alle diese Dinge ins reine gebracht sind, erledigen sich die früher aufgeworfenen Fragen fast von selber. Zumal die tatsächliche Verschiedenheit des relativen Gewichts der beiden Momente in den verschiedenen Künsten bedarf kaum einer Auseinandersetzung. Denn nichts scheint offenkundiger, als daß es auf der einen Seite vorherrschend durch Affekt- oder Stimmungserregung wirkende, also im Wesen dionysische, und auf der anderen Seite wieder vorherrschend durch Bildergestaltung ihre Effekte erzielende, also im Kern apollinische Künste gibt. Die Verschmelzung des allgemeinen ästhetischen Wohlgefallens mit Affekten spielt in der Architektur und Plastik gewiß nicht dieselbe Rolle, d. h. sie ist hier nicht gleich häufig und findet nicht in demselben Umfange statt wie in der Dichtkunst und Musik. Daraus erklären sich auch die verschiedenen Auffassungen von der Kunst und dem Schönen. Die einen Ästhetiker richten ihre Aufmerksamkeit in erster Linie auf die künstlerischen Betätigungen, in deren Hervorbringung und Genuß das dionysische Moment das Übergewicht hat; die anderen fassen besonders die Gruppe der apollinischen Künste mit der spezifischen Art der hier zumeist dargebotenen Wirkungen ins Auge. Im Namen der letzteren Philosophen ergreift offenbar H. Ritter das Wort, wenn er versichert, »daß die künstlerische Erregung nicht in einer Unruhe des Geistes oder in einer gewaltsamen Bewegung desselben besteht, wie man sie zu denken oft geneigt gewesen ist, sondern vielmehr eine Beruhigung desselben in sich schließt« und wenn er, gleichfalls in seiner feinsinnigen Schrift »Über die Prinzipien der Ästhetik«, ausruft: »Wie sollte die Anschauung des Schönen, welche doch die alleinige Quelle der künstlerischen Erregung ist, nicht beruhigend, den Geist erleichternd, erfreuend und über den Kampf des arbeitenden Lebens erhebend auf ihn einwirken?« Davon, daß Herbart noch um einen Schritt weiter gegangen ist und mit den Affekten die Gefühle überhaupt aus dem ästhetisch-künstlerischen Eindrucke zu eliminieren Miene gemacht hat, war schon früher die Rede. Wie Herbart und Ritter aber denkt wohl die Mehrzahl der neueren Philosophen: es ist unverkennbar, daß die nachkantische wissenschaftliche Ästhetik im ganzen die Neigung verrät, alle Künste, auch die vorwiegend dionysischen, mit dem von den apollinischen hergenommenen Maßstabe zu messen, und nicht umgekehrt. Und warum dies so ist, warum die Ästhe-

tiker, die über die Natur ihres obersten Gegenstandes, des Schönen, ins reine gekommen sind, sich lieber an die Künste der Anschauung oder des Bilderreizes als an die der Gemütserregung halten, wird sich zum Schlusse dieser Abhandlung aufklären. Indessen hat man die Dinge nicht immer so angesehen und werden sie auch jetzt nicht von allen so betrachtet. Cousin hätte sich unmöglich gegen die Meinung, daß das Schöne mit dem Pathetischen eins sei, ereifern können — Nietzsches Lehre vom künstlerischen Rausch und die »modernste«, sich mit Vorliebe darwinistisch oder physiologisch drapierende Sexualästhetik hat er nicht erlebt —, wenn nicht doch auch gar manchem der dionysische als der wahre, eigentliche Kunsttypus erschiene. Ja, in den zitierten Worten Ritters selbst ist angedeutet, daß es eine Zeit gab, wo auch die ernsthaften philosophischen Kreise vielfach die affektive Seite der Eindrücke in den Vordergrund stellten und das Künstlerische im allgemeinen danach beurteilten.

Es lassen sich also nach der verschiedenen relativen Bedeutung der Anschauungslust und der Lust an Gemütsbewegungen, — der emotionellen »Funktionslust«, mit Volkelt und Jerusalem zu reden, — zwei Hauptgruppen von Künsten unterscheiden. Der Architektur, Plastik und Malerei als den wesentlich apollinischen stehen Musik und Dichtkunst als die hauptsächlich oder doch zu einem großen Teile dionysischen Kunstgattungen gegenüber. Wohl muß eingeräumt werden, daß es formgewandte, das Äußere eines Natur- oder Lebensbildes schildernde Gedichte — davon wird später noch gehandelt werden — und vielleicht sogar musikalische Kompositionen von einer dem Ohr sich einschmeichelnden, allein jeder tieferen Wirkung entbehrenden Art gibt, denen man um der bezeichnenden Vorzüge willen einen gewissen Wert nicht absprechen kann, deren ästhetischer Reiz aber, wie entschieden er auch gefühlt werden möge, doch nur mit einer sehr geringen, kaum zum Bewußtsein kommenden Stimmungserregung verknüpft ist. Und umgekehrt kann ein Gemälde oder ein Werk der Plastik vermöge seines eigentümlichen, dramatischen Gegenstandes uns aufs tiefste rühren und erschüttern, uns mit Zärtlichkeit, Bewunderung, innigem Mitleid, aber auch mit Grausen, Abscheu, Empörung erfüllen, kurz, gewaltige Affekte fast wie ein wirkliches Drama in uns entstehen lassen. Auf solche stärkste und an die bestimmtesten repräsentativen Voraussetzungen gebundene Gemütsbewegungen ist indes, wie schon genugsam gezeigt wurde, die Sphäre des Affektiven und Dionysischen nicht eingeschränkt. Die Wichtigkeit der Stimmung, dieses Momentes, das in keinem Gemälde ersten Ranges fehlt, und jene mit der Stimmung eng zusammenhängende, vielleicht nur einen anderen Ausdruck für sie vorstellende Beseeltheit oder individuelle Lebendigkeit,

wie sie Vischer von allem Schönen überhaupt, also auch von jedem Erzeugnisse bildender Kunst fordert, beweisen, daß eine Spur echt affektiver Beimischung viel öfter am ästhetischen Gefühl haftet, als man auf den ersten Blick anzunehmen geneigt sein möchte. Denn diese Stimmung kann in sehr vielen Fällen wohl nichts anderes sein als das leise Anklingen von Affekten, und der Schein individuellen seelischen Lebens dürfte sich einfach dadurch erzeugen, daß das von dem Hauch solcher Affekte fast unmerklich bewegte Gemüt die eigenen Gefühlstöne und damit zugleich das verblaßte Bild der ganzen inneren Persönlichkeit in den gefühlerregenden Gegenstand hineinlegt. Aber trotz alledem bleibt es zweifellos wahr, daß die bildenden Künste, welche im Auge ihr aufnehmendes Organ besitzen, und die »Künste des Ohres« sich nicht gleich verhalten. Entsprechend der verschiedenen Bedeutung, welche diesen zwei höchsten Sinnesorganen im allgemeinen zukommt, indem das Auge, das noch nicht zum Lesen gebraucht wird, zunächst und vor allem die Gestaltenfülle der äußeren, im Raume sich ausbreitenden Welt erfaßt, während das Ohr vorzugsweise die Kundgebungen inneren, seelischen Geschehens vernimmt, — entsprechend dieser verschiedenen Grundbestimmung von Auge und Ohr hat auch der Genuß bei den zwei Hauptgattungen von Künsten, welche sich an je einen der beiden Sinne als an ihr Aufnahmeorgan wenden, im großen ganzen ein verschiedenes Gepräge: ruhiges Schauen ist die Signatur für die eine, Ergriffensein und Bewegtwerden von mehr oder weniger hochgehenden Gefühlswogen das Merkzeichen für die andere Gruppe. In der Tat: Affekte hervorzurufen, das Gemüt aus der ruhigen Gleichgewichtslage zu bringen, daß es bald von leichteren, oberflächlichen Wellen gekräuselt, bald von dem entfesselten Sturme großer Leidenschaften bis in seine Tiefen erregt und aufgepeitscht wird, dies scheint ein ungleich wichtigeres Geschäft für die Musik und Dichtkunst als für die Plastik und Malerei. Jene Anschauung, welche die Musik lediglich als »Ausdruck« gefaßt wissen will, könnte unter Künstlern, Kunstkennern und Philosophen unmöglich eine so große Verbreitung gefunden haben wie tatsächlich der Fall ist, zumal ja die Unfähigkeit der reinen, wortlosen Musik zum Gedankenausdruck dem unbefangenen Verstande sich mit zwingender Notwendigkeit aufdrängen muß, wenn es dafür anderseits nicht umso gewisser erschiene, daß wenigstens »Gefühle« beinahe von allen Musikwerken »ausgedrückt«, d. h. daß durch solche Werke gewisse Stimmungen erregt werden und daß die bloß ein kühles Formgefallen ähnlich wie Arabesken oder wohlabgemessene Bauwerke erweckenden Melodien, wenn auch deren Möglichkeit soeben zugestanden wurde, doch im Bereiche der höheren, edleren Kunst immerhin zu den seltenen

Ausnahmen gehören [1]). Dies hat sogar Herbart anerkannt. »Musik«, sagt der Philosoph, welcher eifriger als irgend ein anderer das ästhetische Urteil im allgemeinen von jeder affektiven Beimengung zu reinigen suchte, in seinen Aphorismen zur Ästhetik, — »Musik — zeichnet Affecten, Leidenschaften, Stimmungen, — aber nicht Handlungen, nicht Gründe der Überlegung; — kaum Ironie und Satyre, obgleich ihr der Witz nicht ganz fremd ist. Dagegen schöne Sittlichkeit, Erhabenes, Wunderbares, Religiöses, Liebe, Grazie, Naives, Sentimentales, Komisches, Humor.«

Die Verbindung der Lust an poetischen Hervorbringungen mit den eigentlichen Affekten scheint aber in der Mehrzahl der Fälle nicht minder klar: die Lehren, welche die Ästhetiker zu allen Zeiten, von Aristoteles bis auf die Gegenwart, über das Wesen und die Aufgabe der Dichtkunst vorgetragen haben, bezeugen es, daß auch ins Gefallen, welches die Werke der Poesie hervorrufen, eine eigentlich affektive Gefühlserregung sich fast unabweislich einmischt. So deutlich ist dieses Verhältnis ausgeprägt, daß es nicht einmal dort in Abrede gestellt wurde, wo man von vornherein allenfalls wohl ein Verkennen desselben für möglich halten würde: selbst Batteux, welchen die Annahme und konsequente Durchführung des Aristotelischen Nachahmungsprinzips am ehesten dazu hätte verleiten können, die Poesie wenigstens teilweise in äußerlicher, rein malerischer Schilderung ihren Beruf finden zu lassen, teilte nicht bloß mit den übrigen hervorragenden Kunstphilosophen die Überzeugung, daß der Dichter Affekte auszulösen habe, sondern gab dieser Überzeugung auch den denkbar entschiedensten und bündigsten Ausdruck in dem bekannten Satze: »Der Endzweck der Poesie ist, daß sie gefallen, und zwar durch Erregung der Leidenschaften gefallen will.« Freilich hat die Dichtkunst, wie noch ausführlich gezeigt werden wird, auch ihr »apollinisches« Moment, wirkt sie nebenbei auf eine der Plastik und Malerei ganz entsprechende Weise und ist diese ihre Doppelnatur schon von Hume schön erkannt und bezeichnet worden, wenn der große Schotte, umsichtiger als Batteux, in seiner Abhandlung »Über die Regel des Geschmacks« ihre

[1]) Die Art solcher Musikstücke erklärt wohl auch zum großen Teile den Kampf der Formästhetiker gegen die Wagnerianer. Eine sehr bestimmte Anerkennung hat das in Rede stehende Verhältnis bei Lévèque gefunden. »Die musikalische Empfindlichkeit«, sagt der französische Ästhetiker, »hat in der Tat zwei verschiedene Formen. Die erste, welche musikalischer Sinn heißen muß, weil sie sich auf die Eindrücke des Gehörsinns, des Ohres beschränkt, läßt uns Lust oder Unlust verspüren, schmeichelt oder verletzt uns, nur mittelst der vernommenen Töne, was auch deren Bedeutung sein möge und selbst wenn sie gar keine haben.« Die zweite, das »musikalische Gefühl«, wirkt dagegen durch den »Seelenzustand, den die Töne ausdrücken«.

Aufgabe dahin bestimmt: »Die Poesie soll gefallen durch die Bilder, welche sie darbietet, und durch die Gefühle, welche sie entstehen läßt«; aber anderseits scheint sie als Erregerin von Affekten der Musik noch um ein gutes Stück voraus zu sein. Denn während es nach dem früher über die notwendigen objektiven Beziehungen der einzelnen Affekte Gesagten leicht zu verstehen ist, daß die Musik, bei dem Mangel jedes begrifflichen Inhaltes, zunächst bloß vage Stimmungen, gewissermaßen Affektanaloga oder, wie ich sie nenne, atypische Affekte erzeugt, welche sich erst später mit Hilfe der die fehlenden Objektvorstellungen, wenn auch nur in nebelhaften Umrissen, geschäftig herzubringenden Phantasie manchmal zur Not in die bekannten typischen Affekte verwandeln, kann die Poesie, indem sie scharf und klar die erforderten Gegenstände der Seele vorführt, unmittelbar Freude und Trauer, Liebe und Haß, Zorn und Mitleid, Bewunderung und Abscheu erwecken. Die charakteristische Physiognomie der Affekte ist bei der Dichtkunst noch bestimmter erkennbar als bei der Musik. Bildlich könnte man also sagen, daß die Künste des Raumes, von einzelnen Ästhetikern, wie Lommatzsch, auch als »Künste des Lichtes« bezeichnet, Architektur, Plastik und Malerei, zum Auge, die Künste der Zeit, Musik und Poesie, zum Herzen sprechen. Indes bedarf man nicht solcher Redewendungen, um durch Bilder, in welchen heimlich an Stelle des zu erweisenden Gegenstandes ein zweifellos vorhandener, aber davon verschiedener Gegenstand (wie hier an Stelle der affektlosen Wirkung das sinnliche Perzeptionsorgan: Auge) gesetzt wird, ein Verhältnis mit täuschender Überzeugungskraft auszustatten, das schon an und für sich, auch bei streng wissenschaftlicher und sachlicher Formulierung, einleuchtend genug ist. Das ästhetische Lustgefühl, welches durch die Werke der Ton- und Wortkunst erzeugt wird, findet sich offenbar viel öfter und in viel höherem Grade mit Affekten verknüpft als das aus der Beschauung von Erzeugnissen der Architektur und der bildenden Künste hervorquellende, und von den letzteren Künsten aus hätte darum Cousin hauptsächlich argumentieren sollen, als er darzutun suchte, daß das Schöne von dem Pathetischen verschieden ist, statt daß er sich begnügte, ganz allgemein zu zeigen, wie im wirklichen Leben das Affekterregende, zumal das Furcht oder Mitleid Einflößende nichts weniger als schön ist und wie auch bei Kunstwerken der ästhetische Wert in keiner Abhängigkeit von dem Maß der etwa hervorgerufenen Affekte steht.

In all diesen Betrachtungen ist ein Affekt selbstverständlich immer aus dem Spiele gelassen, nämlich der Affekt der Freude, in den, wie sich früher gezeigt hat, die ästhetische Lust selber umschlagen kann. Daß bezüglich dieses Affektes ein Unterschied zwischen apollinischem und dionysischem Kunstgenuß nicht existiert, liegt in der Natur der

Sache. Bei ästhetisch gearteten, fürs Schöne in besonderem Maße empfänglichen Personen steigert sich die Freude ihrerseits zu Entzücken, zu »Enthusiasmus« oder »Begeisterung«, und es obwaltet kein Zweifel, daß, wenn schon der mit diesen Worten bezeichnete psychische Zustand für den Kunstschaffenden ungleich größere Bedeutung hat als für den Kunstgenießenden, er doch auch der Gemütsverfassung des letzteren nicht gänzlich fremd ist. Enthusiastisches Entzücken kann nun gleichfalls ebensowohl der Gipfelpunkt des apollinischen wie des dionysischen Kunstgenusses sein. Zwar, daß echte Begeisterung im Anschauen von Werken der Architektur und der bildenden Künste, also ein inneres Erlebnis, offenbar von dem verschieden, was man gewöhnlich Begeisterung für oder über die Werke zu nennen pflegt, — daß solche Begeisterung sehr häufig angetroffen werde, ist kaum glaublich, und man darf es kühn aussprechen, daß die vornehmlich affekterregenden Künste, Musik und Poesie, öfter auch auf die ästhetisch stumpfe Menge begeisternd wirken. Die matte Lust, die in dem gewöhnlichen, nicht künstlerisch veranlagten und gebildeten Menschen aus der Betrachtung hübscher Bilder oder guter plastischer Darstellungen entspringt, hat sicherlich nicht das Gepräge des Enthusiasmus, und noch weniger trägt natürlich von dem allein so zu nennenden hohen Aufschwung des Inneren das Wohlgefallen an gewissen architektonischen Formen an sich, welches manchmal so schwach ist, daß es — man erinnere sich an das über den Reiz geometrischer Figuren Beigebrachte! — überhaupt nicht beim Beschauen der isolierten Gebilde, sondern erst bei Vergleichung derselben mit anderen Formen merklich wird. Aber schließlich kommt derartiges, eine solche Lauheit der Wirkung, unzählige Male auch im Bereiche der dionysischen Kunst vor. So wenig, wie jedes gute Gemälde oder jedes schöne Monument sämtliche Personen, die es mit Wohlgefallen betrachten, zu Begeisterung hinreißt, ebensowenig »begeistert« jedes gelungene Gedicht oder jedes ansprechende Musikstück alle sich daran erfreuenden Menschen. Und umgekehrt, wenn ein Dom oder Palast, der sich plötzlich in überwältigender Schönheit vor uns erhebt, uns in Rufe der Bewunderung ausbrechen läßt, wenn ein Bild voll Gefühlsinnigkeit und Wahrheit oder eine herrliche Statue unser Auge glänzen, unsere Miene sich verklären und unser Herz höher schlagen macht, so ist das Entzücken, das sich in solcher Weise äußert, gewiß nicht minder enthusiastisch als das Aufjubeln, mit welchem wir Darbietungen musikalischer oder dramatischer Meisterwerke begrüßen. Auch vor Schöpfungen rein apollinischen Charakters kann den zartbesaiteten, für Kunsteindrücke Sensiblen ein Wonneschauer überrieseln und kann ein wahrer Seligkeitstaumel ihn erfassen: daß er in solchen Augenblicken begeistert ist

oder daß Begeisterung solchen Augenblicken folgt, darf man sicherlich annehmen. Außerdem aber ist nicht zu übersehen, wie stark in alle enthusiastische Kunstfreude der Bewunderungsaffekt hineinspielt. Wenn schon James Douglas »*our sympathy with the master minds*« beim künstlerischen Genuß forderte, so hat bekanntlich Véron die Lust am Kunstwerke geradezu mit der »Freude der Bewunderung« identifiziert. »Damit der Genuß«, sagt der französische Autor, »ein wirklich ästhetischer werde, muß sich damit ein Gefühl sympathischer Bewunderung für den Künstler verbinden, dessen Talent oder Genie das Werk hervorgebracht hat, welches uns diesen Genuß empfinden läßt. Diese Bewunderung könnte nicht platzgreifen ohne ein mehr oder weniger klares Bewußtsein der Schwierigkeiten, welche der Urheber überwinden, und der Bedingungen, die er erfüllen mußte; sie ist infolgedessen mehr oder weniger klar, je nachdem dieses Bewußtsein selbst vollständiger und bestimmter ist und den Wert des Werks wie das Verdienst des Künstlers genauer zu messen gestattet.« Und an anderer Stelle schreibt Véron noch kürzer und bündiger: »Mit einem Wort, der ästhetische Genuß ist eine Freude der Bewunderung.« Das mag nun freilich eine arge Übertreibung sein, darin mag auch ein Verkennen gerade der spezifisch ästhetischen Seite der Kunstemotion sich handgreiflich kundgeben; aber trotzdem bleibt gewiß, daß diese Bewunderung an der Lust der künstlerischen Totalwirkung ihren Anteil hat, gewiß bleibt vor allem, daß der Kunstenthusiasmus fast unfehlbar mit dem Bewunderungsaffekte verbunden ist, ja großenteils aus dem letzteren besteht, und hinsichtlich dieses Affektes befinden sich nun offenbar apollinische und dionysische Künste genau in demselben Falle: die Gelegenheit zur Erzeugung des Bewunderungsenthusiasmus ist hier wie dort in dem nämlichen Maße vorhanden.

Und dessenungeachtet ist der Unterschied des Apollinischen und Dionysischen auch für diese stärkste Gemütsbewegung in der Rezeption von Kunstwerken nicht bedeutungslos: wenn schon nicht das Zustandekommen und den Grad, so beeinflußt er doch die Art des Enthusiasmus. Bürger hat zwei Arten der Begeisterung, die in den »Vorstellungskräften« sich zeigende »Begeisterung des Genies« und einen die »Begehrungskräfte« betreffenden »Enthusiasmus des Herzens« unterschieden, und wenn er definierte: »Die Begeisterung ist nichts anders als derjenige Zustand der Seele, in welchem sie Ideen von einem höhern Grade der Lebhaftigkeit aus sich selbst hervorbringet«, so war damit selbstverständlich nur die erstere Gattung gemeint. Aber auch das versteht sich von selbst, daß dieser Bürgersche Begriff, wie ja schon der Ausdruck »Begeisterung des Genies« klar macht, nur auf den Seelenzustand des schaffenden Künstlers paßt und sich daher nicht

deckt mit dem Enthusiasmus des apollinischen Kunstgenusses. Vertauscht man indes den Inhalt der Konzeption, welcher sich bei dem Dichterphilosophen als eine bloße Tendenz und Anlage der Phantasie, sonach eines repräsentativen Vermögens darstellt, mit dem Gedanken jener unmittelbar emotionalen Bestimmtheit, die zweifellos in der Begeisterung zu finden ist, gibt man dem Begriffe dadurch von selber die Eignung, auch auf das kunstgenießende Verhalten oder die Kunstwirkung angewendet zu werden, und hält man sich im übrigen vorzugsweise an den Gegensatz zum »Enthusiasmus des Herzens«, so erleuchtet diese Modifikation der Bürgerschen Betrachtungsweise, in welcher freilich nur das eine Stück des Paares beibehalten, das andere aber durch ein bestenfalls analoges ersetzt ist, immerhin das Verhältnis zwischen apollinischer und dionysischer Kunstbegeisterung. Jene ist nichts als das Hochgefühl der ungewöhnlich gesteigerten und auf dieser Höhe in einen wirklichen Affekt verwandelten oder richtiger: mit einem solchen verknüpften kontemplativ-ästhetischen Lust; diese, durch Musik und Poesie und zumal durch die Vereinigung der beiden Künste so häufig wachgerufen, kann sehr verschiedener Art sein. Je nach der Beschaffenheit der Stimmungen in der Musik, der gefühlweckenden Vorstellungen und also auch der Affekte, die ins ästhetische Gefühl eingehen, in der Dichtkunst, wird auch die Begeisterung gleichsam die spezifische Farbe des Affektes als des Bodens, aus welchem sie erwachsen ist, an sich tragen: sie kann als vage, bloß stimmungsmäßige Hingebungs-, Erlösungs-, Kraftbegeisterung, aber auch als begeisterter Patriotismus, begeisterte Liebe, als Begeisterung für Freiheit, Ehre, Recht, Tugend in die Erscheinung treten. Stets aber ist sie unverkennbar verschieden von der Kunstbegeisterung, welche ein Claude Lorrainsches Gemälde, ein schönes Fruchtstück, eine Apollostatue oder ein griechischer Tempel erweckt, — von jener Begeisterung, deren ästhetische Reinheit, wie eine weiße Marmortafel, höchstens einen leisen, duftartigen Anflug von den Tinten der spezifischen Affekte, aber nie eine so starke, derbe Beimengung derselben zeigt, daß die Farbe dieser Gemütsbewegungen nicht bloß durchschlägt, sondern fast grell und weithin sichtbar uns entgegenschreit. Und so mag man denn wirklich sagen, daß der Enthusiasmus, mit dem die Schöpfungen der einen Kunstgruppe, von demjenigen, mit welchem die Werke der anderen Gruppe aufgenommen werden, sich im großen ganzen innerlich unterscheidet.

Die Mischung des apollinischen und des dionysischen Moments in allen Künsten genau verfolgen und bestimmen wollen, hieße sich ein unmögliches Ziel setzen; denn dies würde nichts Geringeres erfordern, als daß sämtliche jemals geschaffenen Kunstwerke auf dieses

Verhältnis hin geprüft werden. Das Beispiel der Poesie aber, welche ja als die höchste, vornehmste Kunst gilt, mag im allgemeinen veranschaulichen, wie sich der Nietzschesche Gegensatz keineswegs zu einer ganz scharfen und strengen Scheidung der Künste eignet, wie er vielmehr ins Gebiet der einzelnen Künste hineinreicht und sich innerhalb derselben wiederholt, und wie es daher unstatthaft wäre, aus der Tatsache, daß eine bestimmte Kunst dieser oder jener Klasse zugezählt wird, zu folgern, daß sie schlechterdings keine Hervorbringungen aufweisen könne, in welchen der entgegengesetzte Typus vorwiegt. An gewissen Arten der Poesie erweist es sich vielmehr aufs schönste, wie auch ein eminent dionysischer Kunstzweig gelegentlich einzelne Formen umschließt, die nicht etwa bloß eine Brücke nach der anderen Seite schlagen, mithin vom Dionysischen zum Apollinischen hinüberleiten, sondern fast gänzlich auf diese Seite zu stehen kommen. Nicht davon ist sonach die Rede, daß eine umfangreichere Dichtung, welcher jeglicher Bilderreiz fehlt, überhaupt nicht viel taugen würde und daß, je vollkommener die Schöpfungen eines Poeten sind, umso heller und lebhafter auch das apollinische Moment in ihnen hervortritt: das wird später zu erörtern sein, und in unmittelbarer Anknüpfung an diese Erörterung wird sich auch das letzte der oben aufgerollten Probleme, das Problem der relativen Wertschätzung der beiden Typen sowie der historischen Wandlungen in dieser Schätzungsweise, lösen. Zunächst soll die Aufmerksamkeit auf jene merkwürdigen Erzeugnisse der Lyrik, also einer ihrer Natur nach vorzüglich dionysischen Poesiegattung, gelenkt werden, in welchen gleichwohl das Apollinische, d. h. das malerisch Anschauliche vor dem Dionysischen, d. h. Affekterregenden, in solchem Maße vorwiegt, daß man sogar bezüglich des Vorhandenseins des letzteren vorübergehend einige Zweifel hegen könnte. In der Tat ist eine gewisse Aufmerksamkeit des Lesers erfordert, um in manchen poetischen Landschaftsbildern Matthissons und Salis-Seewis' oder noch mehr in einzelnen Freiligrathschen Gedichten die Affekttöne herauszuhören: diese Töne sind so schwach, daß sie dem ungeübten Urteil leicht gänzlich entgehen und man also die Wirkung der Gedichte als rein malerische aufzufassen sich gar wohl versucht fühlen könnte, womit man freilich einen Irrtum beginge, da nicht nur die mitunter sehr ausgesprochene Sentimentalität jener ersteren Naturschilderungen auch schon hinlänglich deren affektive Seite verbürgt — ist ja doch Sentimentalität nichts als die ins Übermaß gesteigerte Empfänglichkeit für gewisse Affekterregungen —, sondern auch in den Freiligrathschen Wüstenbildern und Tierszenen zum mindesten die gröberen Emotionen des Staunens über das Ungeheuere, der neugierigen Verwunderung, des Schreckens und Grauens offenbar ins

Spiel gesetzt werden [1]). Auf der anderen Seite aber ginge es gewiß nicht an, derlei Erzeugnisse einfach aus dem Reiche echter Dichtkunst zu verweisen und mit Heine von »einreißender Prosa« zu reden — mögen Grillparzers feinsinnige Bemerkungen über die rein äußerliche Farbenpracht gewisser Freiligrathschen Schilderungen noch so berechtigt sein und mag die u. a. von Lévèque eingeschärfte Regel, daß der Mensch den Gegenstand der Poesie bilden müsse, im ganzen noch so gute Geltung haben, — der Beifall, dessen sich Landschaftsgemälde in Versen schon im vorigen Jahrhundert erfreuten und der Freiligraths tropischen Tierbildern noch immer vielfach zu teil wird, beweist doch aufs klarste, daß auch diese Art von Poesie ästhetisch wirksame und zwar sehr mächtig wirksame Bestandteile in sich birgt, und daß also die angeführte Regel nicht ohne Ausnahme gilt. Es gibt somit unzweifelhaft poetische Hervorbringungen, in welchen das Malerische, Apollinische über das Affektive, Dionysische ein ausgesprochenes Übergewicht hat. Indessen braucht man sich gar nicht auf diese extremen Fälle zu beschränken, um ein solches Übergewicht aufzufinden: die Tierbilder Freiligraths z. B. reihen sich unmittelbar seinen eigenen und den von ihm wohl als Muster benutzten orientalischen Gedichten Victor Hugos an; hier ist keine wahrhafte, innere Grenze sichtbar; alle diese Stücke gehören offenbar zu derselben Gattung, obwohl in der einen Gruppe derselben der Mensch nicht gänzlich auf der Bühne fehlt; und so mögen denn überhaupt Dichtungen von vorherrschend malerischem, pittoreskem [2]), in Nietzsches Sprache apollinischem Charakter viel häufiger angetroffen werden, als man, den hergebrachten Vorstellungen sich unterwerfend, gewöhnlich meint. Darin findet die Trennung, welche die moderne englische Ästhetik nicht nur zwischen imitativen und effusiven Künsten im allgemeinen, sondern auch wieder insbesondere zwischen imitativer und effusiver Poesie macht, ihre vollgenügende Rechtfertigung. Wenn Bain diese beiden Arten von Poesie einander entgegensetzt, so trägt er damit einem bedeutsamen ästhetischen Verhältnisse Rechnung, welches

[1]) Über die malerische Poesie macht Guyau im 4. Kapitel des ersten Buches seiner ästhetischen Hauptschrift vortreffliche Bemerkungen, indem er zeigt, wie die Farbenkraft eines dichterischen Gemäldes durchaus nicht bloß auf der Reproduktion von Bildern des Gesichtssinnes beruht, wie vielmehr der Poet seine koloristische Wirkung gerade dadurch erzielt, daß er mit den Eindrücken des Auges Gefühle, welche den Empfindungen anderer Sinne entsprechen, verbindet und die Anklänge mannigfaltiger Affekte hervorruft.

[2]) Der Ausdruck »pittoresk« ist allerdings nicht so ganz unbedenklich oder wenigstens nicht so für alle Fälle geeignet, weil in ihm, wie schon Pfau sehr fein bemerkt hat, außer dem Malerischen überhaupt auch noch das charakteristisch Malerische im Gegensatze zum rein Schönen steckt.

vielleicht schon bei älteren deutschen Philosophen Beachtung gefunden hat, ohne daß diese freilich die von ihnen wahrgenommenen Unterschiede durch bezeichnende Namen fixierten. Heydenreich, der den Künsten im allgemeinen die Bestimmung des Affektausdruckes zuwies, unterschied bereits sehr bestimmt Künste, welche, wie Musik und gewisse Arten des Tanzes, bloß das Gefühl oder die Leidenschaft selbst durch Wiedergabe des Bewegungstempos, der auf und ab wogenden Intensitätsschwankungen und anderer rein formaler Umstände »malen«, solche, die, wie gewisse Dichtungsarten und die Gattungen der bildenden Kunst, bloß den gefühlerregenden Gegenstand schildern, und endlich solche, in welchen sich, wie in anderen Dichtungsformen, beide Zwecke vereinigen, die also mit der Affektmalerei zugleich die Schilderung des Gegenstandes verbinden, wobei es wieder entweder vorzüglich auf diese Schilderung oder auf die Beschreibung, die Kopierung des Affektes abgesehen sein kann. Wie mit dieser Einteilung in der Tat, obzwar halb unbewußt, die Entgegensetzung der apollinischen und dionysischen oder der imitativen und effusiven Künste sowie die Anerkennung des Daseins von Mischgattungen in gewisser Hinsicht vorweggenommen ist, dürfte ohne weiteres klar sein, und es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die Berührung mit diesen Begriffsfassungen der modernen Ästhetik seitens des deutschen Kunstphilosophen des vorigen Jahrhunderts eine noch nähere und vollständigere wäre, wenn er nicht in teilweisem Widerspruche mit seinen eigenen Voraussetzungen bei der Betrachtung der Poesie anstatt des inneren, wesentlichen Affektgehaltes vorzugsweise nur die äußeren, formalen Beziehungen der Darstellung zur Subjektivität des Dichters ins Auge gefaßt hätte, sodaß z. B. das Drama der rein gegenständlichen Klasse beigezählt werden mußte, und wenn es ihm anderseits weniger darauf angekommen wäre, eine Zerreißung der althergebrachten Gattungen: Lyrik, Epik, Dramatik zu verhüten, mithin auf Grund jener Differenzen nur solche obersten Gruppen zu bilden, unter welche sich diese alten Gattungen voll, ganz und unzerteilt unterbringen ließen. So verschloß er sich denn der Einsicht, daß es, wofern man die Bestimmung nach den bisher festgehaltenen äußeren Kriterien vornimmt, z. B. auch lyrische Gedichte geben kann und wirklich gibt, die der rein gegenstandschildernden Klasse angehören, ja, die sich von Werken der bildenden Kunst, der Landschaftsmalerei, wirklich nur durch das Darstellungsmittel, aber nicht durch den tieferen, eigentlichen Inhalt unterscheiden, indem sie einfach mittels Wortbezeichnungen in der Seele die nämlichen Vorstellungen mit den daran hängenden Gefühlen erwecken, welche der Landschaftsmaler in anschaulicher Unmittelbarkeit darbietet. Für eine Poesie, deren Muster, schlechte, langweilige Lehrgedichte abgerechnet,

ihm damals allerdings kaum noch gegeben waren, da selbst bei Matthisson und Salis-Seewis der subjektive, spezifisch lyrische Stimmungsausdruck meist über die reine Schilderung überwog, mußte Heydenreich demnach das Verständnis fehlen; er hätte mit Victor Hugo, Freiligrath und anderen nicht zurechtkommen können; wegen seines Vorurteils, daß alle Lyrik subjektiv-reflektierend oder, wie man heute sagen würde, im engeren Sinne lyrisch, effusiv, nach Nietzsche dionysisch sei, fehlte ihm die Möglichkeit, die rein deskriptive, imitative, also apollinische Lyrik richtig einzureihen und ihre natürlichen Verwandtschaftsbeziehungen zu erkennen. Er konnte nicht einsehen, daß Gedichte dieser Art, mag in denselben gleich der Poet in erster Person sprechen und das Bild, das er vorführt, als eine Reihe ihm selbst gewordener Eindrücke, als ein Erlebnis seines eigenen Innern geben, dessenungeachtet nach ihrem wahren ästhetischen Gepräge einem Gemälde von Horace Vernet ungleich näher stehen als den Dramen, in welchen die Persönlichkeit des Dichters notwendigerweise gänzlich zurücktritt oder höchstens in Parabasen auf die Bühne kommt, die aber gleichwohl wegen des durchaus affektiven, menschlich-psychologischen Gegenstandes selber einen durchaus affektiven, »dionysischen« Charakter haben.

Nichtsdestoweniger berechtigt der von Heydenreich immer und immer wiederholte Grundsatz, daß sich »die Werke des Dichters« in solche teilen, »worin er zugleich sein Gefühl ausdrückt und den Gegenstand desselben darstellt, und solche, wo er, ohne im mindesten sein Gefühl auszudrücken, blos den Gegenstand desselben darstellt«, wie gesagt, wohl zur Vermutung, daß diesem Philosophen nicht allein der Unterschied des Apollinischen und Dionysischen im allgemeinen dämmernd aufgegangen war, sondern daß er auch von den Gegensätzen, welche innerhalb einer einzigen Kunst, wie der Poesie, die Vorherrschaft des einen oder des anderen Momentes zu Tage treten läßt, zwar keine vollkommen richtige Vorstellung, aber doch eine gewisse, an den wirklichen Sachverhalt wenigstens heranstreifende Ahnung hatte. Als Quandt in seinen geistvollen »Briefen aus Italien« den Satz aussprach, »die Poesie ist universelle Kunst«, da lag ihm zunächst offenbar jene Eigentümlichkeit der Dichtkunst im Sinne, vermöge deren sie sich aller möglichen Stoffe bemächtigen kann, weil ihr Material, die Sprache, im großen ganzen nicht eigentlich und unmittelbar nachahmend, somit auch nicht naturgemäß auf die Darstellung eines bestimmten Kreises von Gegenständen beschränkt, sondern nur das Mittel ist, Erinnerungsbilder der verschiedensten Anschauungen zu reproduzieren, daher kein Objekt der Poesie unzugänglich bleibt, es müßte denn durch seine Widerlichkeit eine künstlerische Verwertung überhaupt nicht zulassen. Aber die Universalität der Dichtkunst läßt sich noch in einem anderen Sinne

behaupten. Diese Kunst hat auf das ihr von Quandt und vielen Ästhetikern nach ihm verliehene Prädikat nicht bloß deshalb Anspruch, weil kein Gegenstand ihren Darstellungsmitteln unerreichbar ist, weil ihre Grenzen so weit sich erstrecken wie die Grenzen des Denkbaren oder mindestens des anschaulich Vorstellbaren; sie ist universell auch insofern, als in ihren inneren Wirkungen die spezifischen Effekte der bildenden und der gefühlausströmenden, der imitativen und effusiven Künste sich vereinigen. Die Malerei im weitesten Sinne, wie sie auch Plastik, schöne Gartenkunst u. s. w. in sich befaßt, und die Musik, die Kunst des Affektausdruckes, fließen in der Poesie zusammen, aber nicht etwa so, daß jedes Erzeugnis der Dichtkunst gleich viel von diesen beiden Elementen enthalten müßte, sondern so, daß solche gleichmäßige Verteilung bloß als Möglichkeit oder als spezieller Fall gegeben ist, da wirklich die verschiedensten Mischungsverhältnisse bis zum erdrückendsten Übergewicht des einen und zum fast gänzlichen Verschwinden des anderen Bestandteiles vorkommen. Niemand hat diese innerhalb der Poesie selbst liegenden Gegensätze besser erkannt als Adam Müller, der berühmte Romantiker der Ästhetik und Politik. Müller ist auch der eigentliche Vorgänger Nietzsches, der erste Entdecker der Kluft zwischen Apollinischem und Dionysischem[1]). Wenn er gelegentlich den Unterschied der »plastischen« und »musischen Künste« grob und äußerlich bestimmte: »In den musischen Künsten, in der Poesie und Musik scheint die Bewegung, in den plastischen Künsten, besonders in der Bildhauerei, scheint die Ruhe Hauptaugenmerk des Künstlers zu sein«, so wußte er es selbst doch besser und zeigte durch zahlreiche andere Bemerkungen, welch feines Gefühl er für die rein seelische Natur eines Gegensatzes hatte, den jene plumpe Definition auf den Unterschied von Ruhe und Bewegung zurückführen zu wollen scheint. Nicht allein sein am Laokoon geführter Nachweis, wie nur das Poetenauge den Plastiker verstehen könne, wie die Plastik daher notwendig die musische, ihr »entgegenstehende Kunst« in sich selbst trage; — nicht allein die Forderung, die er mit Rücksicht auf den »wahren bildenden Künstler« erhob, »daß er die Redekunst achte und begreife, den Gemahl seiner Kunst, ohne dessen Befruchtung sie nichts zur Welt bringen kann«, und umgekehrt das Verlangen, welches er an den Dichter stellte, »daß er seine Kunst eine beständige Vermählung mit der plastischen Kunst vollziehen lasse«, — nicht allein alle diese richtigen Gesichtspunkte bekunden deutlich und unverkenn-

[1]) Inwieweit A. Müller durch Schillers Abhandlung »Über naive und sentimentalische Dichtung« angeregt war und inwieweit auch schon das Begriffspaar dieser Schillerschen Antithese sich mit den Gegensätzen Nietzsches deckt, wäre eine interessante und dankenswerte Untersuchung für sich.

bar, wie wenig er im Ernste daran dachte, sich in die engen, roh gezimmerten Schranken jener materialistischen Begriffsbestimmung einzuschließen: indem er zur Kennzeichnung und Erläuterung der Differenz zwischen musischen und plastischen Künsten dieselben Parallelen herbeizog, welche ihm früher zur Erklärung von Unterschieden im Bereiche der musischen Künste selbst gedient hatten — von Unterschieden, in denen jeder auf den ersten Blick den Gegensatz des Apollinischen und Dionysischen erkennen muß —, brachte er den Kern seiner Anschauungen noch offener zu Tage. In der Tat, stellt A. Müller einfach die Begriffspaare »Mann und Frau, Beredsamkeit und Poesie, musische Künste und plastische Künste« nebeneinander, so kann man wohl allenfalls noch zweifeln, ob die zwei Seiten, auf welche sich die sämtlichen Glieder dieser Paare gruppieren, wirklich mit der dionysischen und apollinischen Seite der Kunst im Sinne Nietzsches eins und dasselbe sind. Weiß man aber aus früheren Erörterungen des Buches »Von der Idee der Schönheit«, daß sich für Müller die Gegensätze Mann und Weib, Redner und Dichter auch in jener Differenz ausprägen oder widerspiegeln, welche er als den Unterschied des »Strebenden«[1]) und des »Virtuosen« bezeichnet und welche sich seiner Meinung nach besonders in dem Gegensatze von Schiller und Goethe verkörpert, dann verschwindet sicherlich jede Ungewißheit darüber, wie er den »Kampf zwischen den musischen und plastischen Künsten« in seinem tiefsten Grunde verstanden wissen wollte. Schiller als Vertreter des musischen, Goethe als Repräsentant des plastischen Prinzips — klarer kann man es fürwahr nicht zum Ausdrucke bringen, daß die Begriffe des Musischen und Plastischen bei Müller mit den modernen Begriffen des Effusiven und Imitativen oder mit denjenigen des Dionysischen und Apollinischen sich decken. Denn wer unsere beiden großen Dichter nach der Totalität ihrer künstlerischen Persönlichkeit zu begreifen vermag, der wird auch zugeben, daß sie das sprechendste Zeugnis dafür sind, wie der von Nietzsche aller ästhetischen Gliederung zu Grunde gelegte Begriffsgegensatz so scharf und markant, wie es nur immer verlangt werden kann, innerhalb der Sphäre der Poesie selber in die Erscheinung tritt. Die sonst, wie R. Zimmermann vortrefflich gezeigt hat, für Müller verhängnisvolle und seiner Ästhetik jede wissenschaftliche Schärfe in den Prinzipien raubende spekulativ-naturphilosophische Neigung, aus allem alles zu machen und alles in allem zu finden, hat demgemäß wenigstens nach einer Richtung eine gute Frucht gezeitigt: sie hat ihn befähigt, die universelle

[1]) Dieser Ausdruck »Strebender« deutet besonders auf die Abhängigkeit der Müllerschen Konzeptionen von Schiller hin und schadet ihrer Reinheit, wofern sie im Sinne der Nietzscheschen Differenz aufgefaßt werden sollen.



Natur der Dichtkunst zu verstehen, vermöge welcher das apollinische und das dionysische, das plastische und das musische, das imitative und das effusive Element in ihr auf gleiche Weise, wenn auch, wie gesagt, nicht gleichmäßig in jedem ihrer einzelnen Erzeugnisse, Platz finden. Wirklich ist die Poesie, die schon nach des alten Webb Ausdruck »die Macht der Musik und der Malerei zugleich vereinigt«, in der Gesamtheit ihrer verschiedenartigen Hervorbringungen nicht weniger ein Feld malerischer Phantasieanschauung, wie sie einen ergiebigen Boden, den ergiebigsten unter allen Künsten, für das Zustandekommen echt affektiver Gefühlseindrücke vorstellt.

Hierbei aber fällt sogleich noch ein weiterer Umstand ins Auge, der sorgfältiger Beachtung in hohem Maße würdig erscheint. Mag immerhin das dionysische Moment auch in vielen, besonders wertvollen Schöpfungen der Dichtkunst vorwiegen, mag das Beben des Affekts, welcher durch den eigenartigen Stoff tief im Gemüte erregt ward, für einen Augenblick wohl gänzlich vergessen lassen, daß diese Erregung durch Vermittlung von Bildern geschah, die sich anschaulich vor die Phantasie stellten und eine Art innerlicher Befriedigung des Gesichtes gewährten, so fehlt doch tatsächlich der verborgene Augenzauber, das Apollinische, der Reiz des Malerischen als ein Bestandteil von sehr merkbarer Größe fast nirgends, wo die ästhetische Schätzung der Gebildeten und Kunstverständigen ein Werk des höchsten Ranges anerkennt. Es ist bezeichnend, daß der Philosoph, welcher so hübsch dargelegt hat, wie sich ein ästhetischer Gehalt oder nach seiner Sprache eine »ästhetische Idee« selbst in jenen nahezu sinnlosen Volks- und Kinderliedern offenbart, welche »nur auf ästhetische Bedeutung irgend einer Gefühlsstimmung Anspruch« machen können, nichtsdestoweniger mit besonderem Nachdrucke auch die volle Ausbildung der apollinischen Seite als etwas durchaus Unentbehrliches gefordert hat, ohne das der erste oder Meisterpreis keinem Poesieerzeugnisse zugeteilt werden dürfte. Allerdings ist hierbei Fries, der, Kantsche Irrtümer fortbildend und gleichzeitig anknüpfend an die alte Bestimmung der Schönheit als der Einheit im Mannigfaltigen, das Ästhetische in ungehöriger Weise mit theoretischen Funktionen der Urteilskraft: dem Aufsuchen einer umfassenden Einheit und der teleologischen Betrachtungsweise verquickt hat, — allerdings ist Fries, indem er jene Forderung erhob, zum Teile von unrichtigen Voraussetzungen ausgegangen: schon die vermeintliche Analogie der ästhetischen Schätzung mit dem subsumierenden Verstande, welcher Begriffe auf Anschauungen anwendet, mußte es ihm nahelegen, von den Gebilden der Kunst wie von allem Schönen überhaupt Anschaulichkeit zu verlangen, und dieses Verlangen wurde noch unabweislicher gemacht durch das andere Stück

dieser seltsam verkehrten Auffassung, durch die Überzeugung nämlich, daß nur in dem Mangel eines klaren, bestimmten Begriffes der regelnden Einheit, unter welche die Unterordnung stattfinde, der Unterschied des ästhetischen vom theoretischen oder Verstandesurteile zu suchen sei. Aber wie fehlerhaft auch die Begründung sein mochte, aus welcher der verdienstvolle Denker eine Tatsache des ästhetischen Bewußtseins herleitete, die Tatsache selbst bleibt darum nicht weniger gewiß und zweifellos, ja es läßt sich der Gedanke kaum verscheuchen, daß nur die so hell am Tage liegende, gleichsam mit Händen zu greifende Richtigkeit des Faktums den Philosophen über die Morschheit, Zerbrechlichkeit und Unhaltbarkeit jener von seinem großen Meister übernommenen Anschauung täuschte, aus welcher sich das Faktum in der scheinbar einfachsten und verständlichsten Weise als Folgerung ergab, wenn es gleich noch auf ganz anderen Grundlagen beruhen konnte. Es wurde oben an das Urteil der Gebildeten und Kunstverständigen appelliert, und diese Einschränkung hat in der Tat einige Wichtigkeit: wie sich bald des näheren herausstellen wird, ist es für die Würdigung des malerischen oder apollinischen Moments in der Poesie keineswegs gleichgültig, auf welcher Bildungsstufe sich das kunstgenießende Publikum befindet. Stellt man aber seine Beobachtungen innerhalb derjenigen Kreise an, welche im allgemeinen als zur Kunst- und Literarkritik berufen gelten, und prüft man das Verhalten derselben den verschiedenen Poeten und Poesieerzeugnissen gegenüber, dann kann man wirklich leicht finden, wie hoch gerade die apollinische Seite der Dichtkunst geschätzt wird. Warum stellt die Mehrzahl der Urteilsfähigsten Goethe über Schiller? Warum wird Cervantes durchschnittlich Sterne vorgezogen? Warum ist Gottfried Keller trotz seiner knorrigen, oft ungelenken Form heute ein Liebling des gebildeten Publikums, für welchen sich nur wenige von denjenigen nicht begeistern, die auf wirkliches Kunst- und Literaturverständnis Anspruch erheben? Warum entzückt die Schilderung, die Mercutio in Shakespeares »Romeo und Julie« mit wenig Worten von der Königin Mab entwirft, mehr als die ganze lange, an einzelnen Schönheiten wahrlich nicht arme Shelleysche Jugenddichtung? Man wird hier vielleicht das Prinzip des Charakteristischen anrufen. Wo die Wahrheit zu kurz kommt, wo die Farbentöne des wirklichen Lebens gänzlich fehlen oder allzu blaß und verschwommen sich darstellen, da, wird man sagen, bleibe die höchste künstlerische Wirkung aus. Der Erdgeruch, der uns aus Shakespeares knapper Schilderung der Feenkönigin so köstlich anweht, begründe gerade die Überlegenheit dieser Schilderung über das nur aus Sternenglanz und Mondstrahlen, Abendrot und Sphärenharmonie gewobene Shelleysche Bild. Shakespeares Zeichnung ist verhältnismäßig derb gegen Shelleys

im reinen Äther verschwimmendes Gemälde, aber sie atmet gerade wegen dieser Derbheit mehr echte Poesie und bietet vollere ästhetische Befriedigung. Aus Spinnenweben, Hirschkäfern u. dergl. dringt der wundersame Zauber des Weltgeistes auf uns ein; wir fühlen das geheimnisvolle Leben und Weben der Naturseele, als die sich uns Shakespeare-Mercutios Mab wirklich und leibhaftig zu erkennen gibt, während wir in den von Sternenlicht durchtränkten Sphären Shelleys nur wenige uns vertraute Züge des Alllebens wiederfinden. So, kann man einwerfen, sei es denn überhaupt bloß die bessere Charakteristik, die gediegenere, kräftigere Lebenswahrheit, welche uns bestimmt, Shakespeare einen höheren Rang als Shelley, Goethe einen höheren als Schiller anzuweisen.

Daran ist nun gewiß viel Wahres. Hutcheson hat schon mit vollem Rechte auf das Prinzip der »relativen« oder »komparativen Schönheit«, wie bei ihm das Prinzip des Charakteristischen hieß, bezw. auf dessen Verletzung die ungünstige Wirkung bezogen, welche die dichterische Vorführung reinster, absoluter Vollkommenheit hervorbringt, und hat so, da es sich für ihn zunächst um die Vollkommenheit der Personen in dramatischen und erzählenden Dichtungen handelte, aus diesem Prinzip die Regel abgeleitet, daß »ein Poet seine Charaktere niemals vollkommen tugendhaft bilden solle«. Die ganz vollkommenen, also abstrakt betrachtet schönsten Charaktere werden uns nach Hutchesons treffender Bemerkung »in poetischen Beschreibungen« sogleich verdächtig, »wenn wir bedenken, daß wir weit lebhaftere Begriffe von den unvollkommenen Menschen mit allen ihren Leidenschaften haben, als von moralisch vollkommenen Helden, so wie sie uns niemals vor Augen kommen und über deren Übereinstimmung mit der Kopie wir folglich nicht genau urteilen können«. Man braucht nur Schillersche mit Goetheschen Gestalten, Personen Corneilles und Richardsons mit solchen Shakespeares oder — es sind das besonders lehrreiche Beispiele innerhalb einer und derselben Dichtung — in Bulwers »Eugen Aram« die überirdisch vollkommene Madeleine mit ihrer jüngeren Schwester und in Thackerays »Arthur Pendennis« die trotz aller Verherrlichung seitens des sonst so kühlen Autors etwas steif und kalt geratene Laura mit der kleinen Fanny Bolton, welche in ihrer Inferiorität ohne Zweifel sympathischer, liebenswürdiger erscheint, zusammenzuhalten, um sich alsbald zu überzeugen, wie sehr der alte englische Philosoph recht hatte[1]. Aber auch auf anderen Gebieten und über-

[1]) Wenn Taine umgekehrt aus seinem Prinzip der »Wohltätigkeit des Charakters« *(bienfaisance du caractère)* die Folgerung zieht, daß eine Dichtung um so höher stehe, je moralisch vollkommenere Charaktere sie darstelle, so widerlegt er sich selbst in doppelter Weise. Fürs erste kann er den ästhetischen Wert der Vorfüh-

haupt trägt die mangelnde Charakteristik an dem Überdruß schuld, welchen uns ein gar zu sehr in Glanz und Licht getauchtes, der Schatten völlig entbehrendes poetisches Gemälde verursacht. Nicht bloß die Häufung von moralischen und geistigen Vorzügen in den Helden eines Dramas, Epos oder Romans, sondern auch die Häufung von schönen, jedoch zu bestimmter Kennzeichnung des Gegenstandes wenig geeigneten Bildern, von schönen, pathetischen oder gar überschwenglichen Ausdrücken flößt uns ein ähnliches Mißbehagen ein wie ein Übermaß süßer Speisen, die wir hintereinander genießen sollen. So begreift es sich, wie Fechner an Heines lyrischen Gedichten schon 1835 (in den »Blättern für literarische Unterhaltung«) eine Kritik üben durfte, deren Sinn sich am bündigsten in den paradoxen Satz zusammenfassen läßt, daß diese Gedichte in ihrer Gesamtheit zu schön seien, um vollen, rückhaltlosen Beifall beanspruchen zu können. Zwar die Lyrik begnügt sich ohnedies mit dem Mindestmaße von Charakteristik: viele Goethesche und Heinesche Lieder, die zu dem Köstlichsten zählen, das die Weltliteratur aufweist, sind ja unendlich arm an charakteristischen Anschauungen, wofern man solche in ihnen überhaupt auffinden kann, und wirken nur als der vollendetste, die Erweckung einer eigenartigen Gemütsregung mit dem Zauber des Wohlklangs verbindende Stimmungsausdruck. Immerhin aber war es in Fechners Augen eine Schwäche, daß die Heineschen Lieder nichts enthalten als, wie er sich ausdrückte, »die Quintessenz der Poesie, rein herausdestilliert aus den Gegenständen«, daß »nichts Holziges, nichts Klümperiges, nichts Fettiges und Mehliges mit übergegangen« ist; was ein anderer im Sinne des höchsten Lobes geäußert hätte, das war bei dem großen Ästhetiker ganz ernsthaft als Tadel gemeint, und diesen seinen tiefsinnigen, wohlbegründeten, nur dem ästhetischen Laien vielleicht unverständlichen Tadel hätte der Denker, welcher das Kunst- und Naturschöne

---

rung schlechter, dummer und lächerlicher Kerle in den Meisterwerken der komischen Poesie und in den unsterblichen Schöpfungen Shakespeares oder in den fesselnden Romanen Balzacs nur unter der ganz unzulässigen Voraussetzung erklären, daß durch die Reaktion des Lachens oder der Entrüstung, welche der Poet gegen seine traurigen Helden aufruft, sowie durch das Gericht, das er allenfalls über dieselben hereinbrechen läßt, die sittliche Unvollkommenheit, der geringe Grad von »*bienfaisance*« der geschilderten Charaktere gleichsam wettgemacht wird — als ob das subjektive Verhalten von Dichter und Publikum den Gegenstand in seinem Wesen zu ändern vermöchte! —, und fürs zweite muß er selbst einräumen, daß nur die Phantasie der ganz »primitiven und naiven Epochen« die »wahrhaft idealen Geschöpfe« in den Göttern und Heroen der frühesten Völkerträume erzeugt, der intellektuelle Fortschritt also auch ein Verlassen dieser idealistischen Dichtungsweise notwendig mit sich bringt. Heißt das aber nicht aufs bündigste dartun, daß die Schätzung nach dem »*degré de bienfaisance du caractère*« nichts taugt?

aufs gründlichste zu zergliedern und alle seine verborgenen Quellen aufs glücklichste aufzuspüren gewußt hat, sicherlich noch weit schärfer und lauter wiederholt angesichts zahlreicher Erzeugnisse von modernen Dichtern, die den Mangel Heines in ungleich höherem Maße zur Schau tragen und bei denen der gesteigerte Fehler auch schon deshalb noch empfindlicher verletzt, weil die Gattung ihrer Poesien feste, charakteristische Züge um vieles dringlicher fordert als die, wie gesagt, in manchem Einzelstücke ein fast gänzliches Fehlen der starken Naturfarben vertragende reine Lyrik. Daß aber für den Mangel, den Fechner so fein als solchen empfunden hat, großenteils die Verleugnung des Prinzips des Charakteristischen verantwortlich gemacht werden müsse — zum anderen Teile gibt der nicht bloß rein ästhetische, sondern auch ethische Beruf des Dichters [1]) den Erklärungsgrund ab —, ist nicht dem mindesten Zweifel unterworfen.

Indes erhellt dieses Prinzip, wenn es in seiner strengeren und engeren Bedeutung gefaßt wird, doch nicht die ganze Sachlage. Die Abwesenheit von eigentlicher Charakteristik d. h. von Übereinstimmung mit im wirklichen Leben begegnenden Vorbildern auf der einen, und das Vorhandensein solcher Charakteristik auf der anderen Seite ist es nicht allein, was den angeführten vergleichsweisen Schätzungen, den Rangbestimmungen, welche Goethe über Schiller, Cervantes über Sterne, Shakespeare über Shelley stellen, zu Grunde liegt und den einheitlichen Sinn aller dieser Schätzungen bezeichnet. Nicht bloß und nicht gerade die Farben des Lebens, der Wirklichkeit verlangt man und nicht bloß

[1]) So paradox er klingen und so heterodox, vom Standpunkte der landläufigen Ästhetik aus beurteilt, er in der Tat sein mag, so leicht erweisbar und zweifellos richtig ist doch der Satz, daß die Poesie noch eine andere als rein ästhetische Bestimmung hat. Sie verhält sich in dieser Hinsicht nicht anders als die Baukunst; nur sind bei der letzteren die weiteren, zu dem Zwecke der Schönheitsgestaltung oder der Bereitung ästhetischen Genusses noch hinzukommenden Ziele materiell-praktischer, bei der Dichtkunst hingegen ethischer oder intellektueller, kurz höherer geistiger Art. Wenn Große in seinem Buch »Die Anfänge der Kunst« dem Goetheschen »Politisch Lied ein garstig Lied« beipflichtet und versichert, »auch die formenschönsten politischen Lieder« seien »keine Poesie, sondern gereimte Rhetorik«, so verfährt er im Hinblick auf seine Grundansicht vom Berufe der Poesie, wonach diese exklusivst ästhetischen Zwecken dienen soll, nur konsequent und hat auch insoweit recht, als er aus gewissen Voraussetzungen die in der Tat unvermeidlichen logischen Folgerungen zieht. Daß er aber in der Sache gleichwohl unrecht hat, daß das Kriegs- und politische Lied von Tyrtaeus und Alcaeus an bis zu Shelley und Béranger, Uhland und Platen, Anastasius Grün und Freiligrath, Prutz und Herwegh immer die mächtigste Wirkung geübt hat und von allen nicht in Quietismus eingesponnenen Gemütern so hoch geschätzt worden ist wie nur irgend eine Kunstgattung, — dies ist eben der Beweis für das Irrige jener Voraussetzungen.

über ihr Fehlen ist man enttäuscht. Wer noch schärfer zusieht, der wird bald die Entdeckung machen, daß es farbige, anschauliche Gestalten überhaupt sind, ob sie nun realen Typen entsprechen oder bei dem Mangel jeglichen Vorbildes in der Natur von der Phantasie die Ausmalung aller ihrer einzelnen Züge erwarten mögen, worauf man auch in der Dichtkunst nicht gerne Verzicht leistet. Seien die Farbenzusammenstellungen noch so beispiellos, sei das Gepräge der Formen ein noch so phantastisches und unerhörtes, wenn nur überhaupt Farben und Formen dem inneren Sinne geboten werden! Der hohe poetische Reiz des Märchens — man denke an Tiecks »Elfen«! — lehrt am besten, daß man das Prinzip des Charakteristischen nicht überschätzen und nicht ihm allein ästhetische Tatsachen zuschieben darf, die in einem noch tieferen Grunde wurzeln. Gesellt sich zur Anschaulichkeit des Märchens überdies Charakteristik, wie bei Andersen, in E. T. A. Hoffmanns »Goldenem Topf«, in Tiecks »Pokal« oder in manchen alten Volksmärchen, dann gewinnt freilich oft auch diese Dichtungsart an Reiz, und ein leiser, humoristischer Anstrich, entspringend aus dem Gegensatze des kindlich freien Sichergehens der Phantasie und der scharfen Wirklichkeitsauffassung, macht es, wenn nur die Naivität nicht darunter leidet und der Märchendichter nicht etwa einen ungehörigen, ironisierenden Ton anschlägt, dem reifen, gebildeten Geiste noch zusagender: aber seine naturgemäße Farbenfrische und Anschaulichkeit behüten es schon im allgemeinen vor dem Schicksale, jene unbefriedigende Öde zu hinterlassen, die oft den schwungvollsten und an die mächtigsten Affekte sich wendenden, die tiefsten Kräfte des Gemüts herausfordernden Dichtungen folgt. Shelleys großartiges Jugendwerk wird uns nicht bloß durch die ausschließlich schönen Bilder verleidet, die in der »Königin Mab« ohne jede Unterbrechung durch gröbere, aber lebensvolle Gestalten sich aneinanderreihen; wir finden vielmehr in manchen Partien der Dichtung überhaupt zu wenig Bilder, welche die Phantasie bei noch so großer Anstrengung in sinnlicher Frische vor sich hinstellen könnte: der Welt- und Erdgeist, dessen Offenbarungen uns der philosophische Poet enthüllt, ist nicht bloß, wie oben erörtert, zu unweltlich und unirdisch, es verdrießt uns gleichsam auch, daß wir oft nur seine allgemeinsten, schattenhaften Züge wahrzunehmen vermögen und, anstatt eine Fülle lebender Gebilde zu schauen, worin er sich regt und bewegt, bloß seine einförmige Stimme in der abstrakten Formel des Naturgesetzes aus den Versen des Dichters heraushören. »Alastor«, wenn auch vielleicht in anderer Beziehung hinter der »Königin Mab« zurückstehend, hat darum vor dieser einen entschiedenen Vorzug: die gewaltigen Bilder, welche hier entrollt werden, bedrücken und beängstigen uns wohl vielfach; aber sie lassen uns keinen Augenblick die

quälende, eigentümliche Leere des Inneren empfinden, welche sich sehnt, durch satte Farben und deutliche Gestalten ausgefüllt zu werden. Allerdings ist nun das Verlangen nach solchen Farben und Gestalten nicht in jeder Gattung der Poesie gleich groß. Auch in diesem Stücke erweist sich die Lyrik als besonders genügsam. Goethe selber, dieser »apollinische«, farbenfrohe Geist, der einem Adam Müller mit Recht als Typus jenes Kunstgenies galt, welches auch im Schauen und Schaffen des Malers und Plastikers seine Bewährung findet, — Goethe hat in vielen seiner herrlichsten Lieder, wie in dem »Träumend auf weichem Pfühle« und anderen, aufs deutlichste gezeigt, mit welch geringem Aufwande an anschaulichen Bildern der Poet auslangt, um die höchsten lyrischen Wirkungen zu erzielen. Die Kritik, welche Heinrich Kurz an Herweghs »Reiterlied« geübt hat, mag vortrefflich sein als einfache Analyse, als Aufzeigung der Unklarheiten und Unbestimmtheiten, die selbst der Inhalt eines zu der anschaulicheren Gruppe zählenden lyrischen Gedichtes in sich birgt; aber sie verfehlt als ästhetische Kritik trotzdem ihr Ziel; denn der ergreifende Eindruck, welchen das »Reiterlied« ungeachtet aller Zerflossenheit auf die meisten ästhetisch Gebildeten machen wird, liefert eben nur ein weiteres Zeugnis dafür, daß wir es in der Lyrik mit der Forderung klarer und fest bestimmter Umrisse keineswegs sehr genau nehmen. Man stelle sich ein Epos, eine Novelle mit solch ungreifbar zerfließenden Gestalten vor und man wird sich sogleich sagen, daß tatsächlich in verschiedenen Arten der Dichtkunst ein sehr verschiedener Maßstab angelegt wird. Vielleicht ist hieran auch die Kürze des einzelnen lyrischen Gedichtes schuld. Denn wenn ein Poet in allen seinen Liedern das Element der Anschaulichkeit, die Farbenfrische und Formenbestimmtheit vermissen ließe, wenn die Gedichte einer ganzen Sammlung sich in jenen seltsamen Nebel gehüllt zeigten, der in einem einzelnen Stücke, wie in jenem Goetheschen »Nachtgesang«, die Wirkung nicht bloß nicht stört, sondern die Gefühlstöne fast noch mächtiger hervorklingen läßt, dann würde man von dem Farben- und Gestaltenmangel wohl ebenso peinlich oder vielleicht noch peinlicher berührt werden, als es Fechner von der durchgehenden reinen Schönheit und dem Fehlen der Charakteristik sowie aller im guten Sinne lehrhaften d. h. die Erkenntnis fördernden und das sittliche Wollen kräftigenden Bestandteile in Heines Lyrik wurde. Sei dem, wie ihm wolle. Die Natur der Lyrik, ob nun ihr inneres Wesen allein oder dieses Wesen im Verein mit dem minderen Umfange ihrer einzelnen Hervorbringungen, bedingt es jedenfalls, daß innerhalb ihrer Grenzen zu befriedigender ästhetischer Wirkung ein geringeres Maß des Apollinischen hinreicht, als in anderen Gattungen der Poesie gefordert werden müßte.

Aber — und darauf ist schon früher mehrmals angespielt worden — auch der Grad der künstlerisch-literarischen Bildung, sozusagen die ästhetische Entwickelungsstufe, macht einen sehr erheblichen Unterschied. Je höher die Bildung des Beurteilers, je geklärter sein Geist und je reicher seine Kunstanschauung, umso unlieber wird er auf ein genügendes Zurgeltungkommen des apollinischen Moments verzichten. Der Knabe, der unreife Jüngling und der Mensch von geringer Belesenheit und Kunsterfahrung — sie alle fühlen sich von der affekterregenden, dionysischen Seite der Dichtkunst am mächtigsten gepackt; sie verlangen nicht bloß nicht durchgängige Bestimmtheit und Deutlichkeit der Anschauungen, es begünstigt vielmehr bei ihnen die Stärke des poetischen Eindruckes, wenn eine gewisse Unklarheit der Vorstellungen ihrer Einbildungskraft Raum läßt zu freiem Umherschweifen; der Reiz des Geheimnisvollen, Dunklen, Rätselhaften erhöht ihnen jeden anderen ästhetischen Reiz und macht sie für seine Auffassung empfänglicher; sie sind samt und sonders der Anton Reiser des Moritzschen Lehrromanes [1]): ein Gegenstand wird ihnen erst poetisch, wenn er — und sei es selbst durch ein einfaches Mißverständnis — seine Faßlichkeit, seine klaren Konturen eingebüßt und sich in einen mystischen, undurchsichtigen Schleier gehüllt hat. Es ist eine hübsche gesellige Neckerei, die oft einen ganz überraschenden Erfolg hat, völlig sinnlose oder sogar einen ausgesprochenen Widersinn enthaltende, jedoch wohlklingende und aus »schönen«, »poetischen«, stimmungerweckenden Worten zusammengesetzte Versstrophen herzusagen und das Urteil über diese »Gedichte« zu fordern: gar mancher, der keineswegs zu den Dummköpfen oder Schwachsinnigen gerechnet werden darf, lobt überzeugungsvoll den Unsinn und läßt so aus dem gelungenen Scherz auch noch eine ernste ästhetische Lehre ziehen, indem er den Zustand offenbart, worin sich das Innere sehr vieler, namentlich vieler mindergebildeter Menschen während des Genusses dichterischer Kunstwerke befindet. Eines zwar darf hierbei nicht übersehen werden, will man dem Vorwurfe übereilter Schlußfolgerung entgehen. Eine gewisse

[1]) Ein Seitenstück zu Anton Reiser bietet nach Eduard Perez die bekannte französische Romanschriftstellerin George Sand. Wie auf jenen das vom thüringischen Prälaten gesungene: »Hüll', o schöne Sonne!«, aus dessen mißverstandenen ersten zwei Silben die jugendliche Phantasie eine fremde, mystische Gottheit: Hylo sich gestaltete, unbekümmert darum, daß dann die ganze Strophe jedes Sinnes entbehren mußte, — ebenso mächtig, sie plötzlich zu träumerischem Nachsinnen und zu tiefer Melancholie stimmend, wirkten auf George Sand in ihrem vierten Lebensjahr die von einem zwölfjährigen Mädchen gesungenen Verse: »*Nous n'irons plus aux bois, les lauriers sont coupés*«, obschon oder vielmehr gerade weil sie nie Lorbeerbäume gesehen hatte, obschon oder weil ihr alles fremd und unbekannt war, worauf sich die Verse bezogen.

Erschlaffung und Entspannung der Aufmerksamkeit, ein momentanes Ausruhen und Sichgehenlassen des Verstandes scheint ganz allgemein, ohne Rücksicht auf die Verschiedenheiten höherer und niederer ästhetischer Bildungsstufen eine Bedingung des tiefstschöpfenden Kunst- und Schönheitsgenusses. Tiefstschöpfend aber heißt hier nicht alle etwa vorhandenen Reize am sorgfältigsten und geschicktesten aufspürend, sondern die größte subjektive Wirkung der Reize, die höchste emotionale Intensität erzielend. Nun liegt freilich im Ideal des ästhetischen Verhaltens die Erreichung sowohl des ersteren wie des letzteren Effektes, und es ist daher verständlich, wie Volkelt, der den Begriff teleologisch, also nach dem Ideale bestimmt, gerade eine geschärfte Aufmerksamkeit zu den wesentlichen Stücken in der Wahrnehmungsgrundlage des Ästhetischen rechnet. Wenn die Ästhetiker des 18. Jahrhunderts hierüber vielfach anders gedacht haben, so sind sie umgekehrt wohl von dem Durchschnittstypus des ästhetischen Genusses ausgegangen, obschon jene Darlegungen Lord Kaimes', welche den künstlerischen Grundsatz der Einfachheit aus der bei sehr zusammengesetzten und verwickelten Gebilden eintretenden Unmöglichkeit einer Konzentration der Aufmerksamkeit auf alle Details deduzieren, — obschon diese Darlegungen des unter seinem Pseudonym Home unsterblich gewordenen Verfassers der »*Elements of criticism*« keinen Zweifel gestatten, daß auch damals Autoritäten ersten Ranges ähnlich wie Volkelt urteilten, die einleuchtende Wahrheit, daß ein Kunstgenuß, der allerlei übersieht und auszukosten verabsäumt, nicht mustergültig sein könne, obenan stellten und darum ein gewisses Maß von Aufmerksamkeit für den ästhetischen Seelenzustand forderten. Allein tatsächlich wird, soll die eigentlich emotionelle Wirkung nicht vorzeitig verflüchtigt oder schon im Keime erstickt werden, eben nur ein gewisses und zwar ziemlich beschränktes Maß zuzugestehen sein. Es obwaltet in dieser Hinsicht offenbar eine sehr beträchtliche Differenz zwischen dem eigentlichen ästhetischen Genuß und dem diesen Genuß, somit die unmittelbare gefühlsmäßige Reaktion begründenden ästhetischen Urteil. Daß das Urteil, welches das Gefühlsphänomen hinterher zu erklären und in gewissem Sinne zu rechtfertigen unternimmt, mit schärfster Aufmerksamkeit das ästhetische Objekt betrachten, zergliedern und mit anderen Objekten, bei welchen die fragliche Lust- oder Unlustreaktion sich nicht einstellt, vergleichen muß, um auf solche Weise die wirksamen Elemente des Totaleindruckes herauszubekommen, ist selbstverständlich: nicht minder von selbst aber versteht es sich, daß jener Genuß und dieses Urteil nicht ein und dasselbe sein, ja daß sie nicht einmal zeitlich zusammenfallen können.

Zufällig mangelnde Aufmerksamkeit also und der wirkliche, allge-

meine Antagonismus zwischen dem ästhetischen Fühlen und einer allzu gespannten Sinnes- oder Verstandestätigkeit, vermöge dessen man sich gleichsam unwillkürlich durch ein Nachlassen in diesen theoretischen Funktionen zu dem Kunstgenusse stimmt und auf denselben vorbereitet, — diese Umstände werden es wohl zuwege bringen, daß auch der gereifte und gebildete Geist dann und wann jener Neckerei zum Opfer fällt. Viel häufiger aber, wie gesagt, wird mit jugendlichen oder über eine niederere geistige Entwickelungsstufe nicht hinausgekommenen Individuen der Spaß gelingen; ja hier, bei Knaben und schlichten Menschen, wenn sie nur überhaupt für Poesie schon ein wenig Empfänglichkeit besitzen, wird der drollige Erfolg fast nie ausbleiben. Das hierin gelegene ästhetische Experiment erhält jedoch sein höchstes Interesse erst durch einen Gegenversuch. Die Tatsache für sich allein könnte auch schon genügend erklärt scheinen teils durch die intellektuelle Rückständigkeit der jugendlichen und bildungslosen Personen, durch jene Eigentümlichkeit der Kinderseele, die Perez sehr gut und, wie sein dem Leben Aragos entnommenes Beispiel zeigt, mit einem mehr als bloß bildlichen Ausdrucke »intellektuelle Myopie« nannte, teils durch die größere Frische und Lebhaftigkeit der in der Jugend aufgenommenen Eindrücke, welche Burke in der Einleitung seines berühmten Werkes als für den »Morgen unserer Tage« charakteristisch mit höchster Meisterschaft dargelegt hat[1]). Solche Frische bringt es ja mit sich, daß schon einzelne abgerissene Worte und Vorstellungen eine Gefühlswirkung auslösen, gegen die beim Erwachsenen der ästhe-

[1]) Ähnliche Wahrnehmungen, wie sie sich Burke aufdrängten, haben — übrigens neben Erwägungen ganz abstrakter Art — wohl auch Tetens zur Annahme eines wesentlich emotionellen Gepräges des jugendlichen Geistes geführt und diesen größten deutschen Psychologen des 18. Jahrhunderts behaupten lassen, »daß alle und jede Arten von Empfindungen im Anfang, wenn sie auf die junge Seele fallen, die es noch nicht gewohnt ist, zu unterscheiden und das Bildliche in ihnen auf die Objekte zu beziehen, von denen sie verursachet sind, pure Gefühle, und also durchaus Rührungen, oder afficirende Empfindungen seyn müssen«. Allerdings wäre es dann schwer faßlich, wie die Wirkung noch so lange Zeit fortdauern sollte, nachdem die von Tetens beschuldigte Ursache — mangelnde Objektivation und Projektion der Empfindungsinhalte — offenbar nicht mehr vorhanden ist. Eine der Burkeschen scheinbar gerade entgegengesetzte Auffassung hat Schiller vertreten, indem er auf die ästhetische Stumpfheit des ungebildeten Gemütes oder dessen geringere Erregbarkeit, welche entsprechend stärkere Reize fordert, hinwies. »Daher«, sagt er, »sehen wir den rohen Geschmack das Neue und Überraschende, das Bunte, Abenteuerliche und Bizarre, das Heftige und Wilde zuerst ergreifen und vor nichts so sehr als vor der Einfalt und Ruhe fliehen. Er bildet groteske Gestalten, liebt rasche Übergänge, üppige Formen, grelle Kontraste, schreiende Lichter, einen pathetischen Gesang.« Die Bevorzugung des Dionysischen bedeutete hiernach eine Bevorzugung des gröberen Reizes.

tische Sinn, dieses gegenüber gleichbleibenden Reizen so leicht zu erschöpfende Vermögen — das Märchen seiner Unverwüstlichkeit hat bereits Jouffroy zerstört — längst abgestumpft ist. Und die beiden Erklärungsgründe könnten auch wohl unter sich zusammenhängen; denn da Urteilslosigkeit, wie gleichfalls von Burke vortrefflich gezeigt worden, dem ästhetischen Genusse vielfach zu statten kommt, indem sie die Fehler verdeckt, deren Wahrnehmung das Aufkommen einer reinen und ungemischten Freude in dem Urteilsfähigen verhindert, so möchte vielleicht auch die Bewunderung des Knaben für den albernen, tönenden Phrasenschwall, wie seine größere Empfänglichkeit im allgemeinen, teilweise eben davon herrühren, daß infolge der minderen Konzentrationsfähigkeit seines Geistes gar mancher dem geschärften Verstande und der geübten Aufmerksamkeit sofort einleuchtende Widersinn sich seiner Auffassung entzieht. Käme nun überdies noch zu dem Fehlen der lästigen, störenden Kritik eine wirklich größere natürliche Erregbarkeit hinzu, hätte Burke die Jugend richtig erkannt und geschildert als das Lebensalter, »wo die Sinne unabgenutzt und zart sind, wo der ganze Mensch in jedem Teile wach und munter ist, wo der Schimmer der Neuheit frisch auf allen Gegenständen, welche uns umgeben, ausgegossen liegt«, dann dürfte man sich umsoweniger wundern über jenes ästhetische Gefallen am Unsinn und wäre auch der Grad dieses Gefallens verständlich, welches an und für sich schon durch die unzulängliche Sachauffassung ermöglicht schiene. Eine Geschmacksrichtung, die sich mit Vorliebe der dionysischen Seite zuwendet, wäre damit also nicht erwiesen. Wenn man aber den Knaben oder Jüngling, welcher die pathetische oder sentimentale Albernheit schön gefunden, weiter auf die Probe stellt und wenn man sieht, wie er bei unvergleichlichen Stücken aus Shakespeare, Goethe, Burns, Tennyson kalt bleibt, dagegen über Schillersche Jugendgedichte, die dem Gebildeten unserer Tage ein Lächeln abzwingen, in helles Entzücken gerät, dann wird man gewiß nicht mehr glauben können, daß nur eine erhöhte Empfänglichkeit für ästhetische Reize im allgemeinen ohne Unterschied der Gattung, zu welcher sie gehören, ohne Unterschied des »Apollinischen« und »Dionysischen«, dem jugendlichen und ästhetisch primitiven Menschen eigen sei. Wohl möglich, daß zuweilen auch sogenannte »farbenprächtige«, »glänzende« Schilderungen seinen Beifall finden, selbst wenn nicht gerade ein »dionysischer«, starke Affekte anrufender Inhalt mit ihnen verknüpft ist. Aber man darf sich hierdurch nicht irreführen lassen und zum mindesten keinen Beweis für die Kraft des »apollinischen« Moments darin finden; denn es sind hier offenbar nur die »schönen«, pompösen Worte, auf welchen das Gefallen ruht, da Bilder von viel größerer Lebendigkeit und Anschau-

lichkeit, jedoch hervorgerufen durch minder »schöne« Worte, nicht im entferntesten dieselbe Wirkung machen [1]. Beispiele für das Übergewicht des dionysischen Faktors über den apollinischen Faktor ließen sich in Fülle beibringen. Das Dubossche Prinzip in der oben erörterten Fassung, wonach die ästhetische Lust, wenigstens diejenige an Kunstwerken, einfach die Freude an den Gemütserregungen als solchen ist, nachdem diese von der ihnen im wirklichen Leben anhaftenden Pein befreit worden, paßt also auf eine sehr große Zahl von Manifestationen des Schönheits- und Kunstsinnes, ja entspricht in der Hauptsache wirklich einer ganzen ästhetischen Entwickelungsstufe. Würde auf Grund des allgemeinen Stimmrechtes über den Wert von Kunst- und zumal von Poesieschöpfungen entschieden, so möchte sich vielleicht eine gewaltige Majorität auf Seite jener Fälle ergeben, wo das Pathetische oder Affekterregende dem durch helle, anschauliche Farben Ausgezeichneten vorgezogen wird.

Es scheint jedoch, wie gesagt, ein Gesetz des ästhetischen Fortschrittes, daß dieses Verhalten nur eine vorübergehende Phase bezeichnet und auf späteren Perioden der Entwickelung verschwindet, um einer in manchem Betrachte entgegengesetzten Geschmacksrichtung Platz zu machen. Wie sich der Sinn für Charakteristik mehr und mehr ausbildet, wie Winckelmanns reines Quellwasser allmählich anfängt, insipid, »geschmacklos« im üblen Sinne zu werden, wie daher ein gewisser Zug zum Realismus, freilich nur zu dem maßvollen, die Schönheit im ganzen nicht verleugnenden, als berechtigte Tendenz die Kunst- und Literaturentwickelung beherrscht, und solcherart später in Gemälden und Dichtungen die scharf charakteristischen Gestalten wiederkehren, welche eine Zeitlang durch idealisierte Figuren und gestaltlose, phrasenhafte Ergüsse verdrängt worden waren, nachdem sie noch früher, vielleicht bloß wegen der Unfähigkeit, das rein Schöne zu gestalten, vielleicht auch bloß scheinbar, indem Fehler und Verzerrungen mehr als Häßlichkeiten denn als Verzeichnungen empfunden werden,

---

[1]) Einen Teil dieses Sachverhalts scheint bereits Webb erkannt zu haben. Nach dem englischen Ästhetiker gibt in der Dichtkunst die Phantasie »anfänglich dem Übertriebenen immer den Vorzug vor dem Richtigen und falschem Prunk vor den wahren Schönheiten; sie glüht«, sagt er, »bei des Claudians Flammen und flattert bei des Statius Spitzfindigkeiten; das ist ihre Kindheit. Wie sie an Stärke zunimmt, wird auch ihr Gefühl feiner, bis sie, über das weg, was sie von Anfang hinriß, nun bei Virgils pathetischer Zärtlichkeit oder bei des Lucretius männlichem Geiste stehen bleibt.« Man sieht aber aus diesen Beispielen, daß die bedeutsamste Eigentümlichkeit des Zustandes der ästhetischen Unreife, nämlich das Überwiegen des dionysischen Geschmacks, Webb gleichwohl entging, welcher nur das Gefallen an Übertreibungen im allgemeinen, ob es nun Spitzfindigkeiten oder Gefühlsüberschwenglichkeiten seien, ins Auge faßte.

wenigstens das Bereich der bildenden Künste ausgefüllt hatten, — so mehrt und steigert sich im Laufe der Zeit bei fortschreitenden Völkern wie bei bildungseifrigen Individuen das Verlangen nach Anschaulichkeit überhaupt, ohne welche ja auch die Charakteristik selber nicht gedacht werden kann, indem die erstere gewissermaßen schon einen Bestandteil oder eine Voraussetzung dieser letzteren vorstellt. Eben diese Gleichzeitigkeit und teilweise innere Zusammengehörigkeit der zur Herrschaft kommenden apollinischen Geisteshaltung und des erstarkenden Sinnes fürs Charakteristische erschwert es außerordentlich, festzustellen, ob bestimmte ästhetische Erscheinungen in der einen oder der anderen Entwickelungsbahn liegen: die Richtung beider Bahnen ist im ganzen die nämliche; sie laufen zu einem großen Stück in derselben Straße vereinigt, und es bedarf der Aufsuchung solcher Stellen, wo sie auseinanderweichen, es bedarf der Reflexion auf Verhältnisse, wie sie oben im Märchen und anderen literar-ästhetischen Tatsachen aufgezeigt wurden, um sie nicht ganz und gar zu vermengen. Die Gefahr solcher Vermengung aber wird dadurch noch größer, daß, so wie einerseits die gelungene Charakteristik als selbstverständliches Moment die Anschaulichkeit in sich schließt, anderseits nach dem oben Gesagten auch wahrhafte, volle Anschaulichkeit zumeist nicht ohne eine gewisse Charakteristik sein kann. Denn wofern man der Phantasie nicht fast Unmögliches und ihre Kräfte Übersteigendes zumutet, wird sie ein dem apollinischen Sinn genügendes, d. h. ein fest umschriebenes und farbenkräftiges Gemälde doch nur dann freischaffend vor dem inneren Blicke erzeugen, wenn ihr wenigstens alle einzelnen Elementarteile nach Farbe und Gestalt fertig von außen dargeboten werden, sodaß auch wenigstens diese Elemente, wenn schon nicht der ganze Gegenstand, ein vertrautes, typisches Gepräge zeigen. Und noch sicherer wird ein Bild für jedermann, dem es vorgeführt wird, Leben und sinnliche Wärme gewinnen, wenn ganze Figuren darin, ganze Teilszenen desselben der Wirklichkeit entnommen sind und in getreuer Charakteristik das widerspiegeln, was man in der umgebenden Welt schon bei mannigfachen Gelegenheiten leibhaftig wahrgenommen hatte. Dann wird Anschaulichkeit sich von selber ohne jede Anspannung der gestaltenden Phantasiekräfte einstellen, und auf diese Weise begreift es sich wohl, wie die immer entschiedener werdende Forderung der künstlerischen Anschaulichkeit im großen ganzen eben durch zunehmende Feinheit der Charakteristik befriedigt wird. Die Ausbildung des Geschmacks nach der »apollinischen« Seite und die sich schärfende Auffassung und Darstellung des Charakteristischen gehen also naturgemäß Hand in Hand; diese bietet jener vielfach das Mittel, sich zu verwirklichen und durchzusetzen, wenn auch gewiß

nicht aller »apollinische« Kunstgenuß in der Freude an der glücklichen Wirklichkeitsnachbildung sich erschöpft, und es ist daher ein bedeutsames ästhetisches Problem, ob eine von den zwei parallelen, eng miteinander verbundenen Entwickelungsreihen in ursächlicher Abhängigkeit von der anderen steht. Bei Zunahme des apollinischen Sinnes konnte die Bewährung desselben durch treffende Charakteristik auch ein immer besseres Verständnis für den Reiz solch getreuer Kennzeichnung zur Folge haben; umgekehrt konnte die sich vervollkommnende Charakteristik den Geschmack an der notwendig in ihr liegenden und stets mit ihr gegebenen Anschaulichkeit als solcher, auch dort, wo diese nicht gerade dem Zwecke der Nachahmung dient, mit sich bringen, und endlich konnten beide Richtungen selbständig und unabhängig voneinander in der Entwickelung des ästhetischen Gefühles eingeschlagen werden. Im letzteren Falle wäre die gegenseitige Förderung gewissermaßen als glücklicher Zufall anzusehen; da aber immerhin diese Förderung unstreitig statthat und da auch die Tendenz zum Realismus in den früher angegebenen Grenzen, da mit anderen Worten das Hinstreben aufs Charakteristische dem Kunstfortschritte fraglos innewohnt, so läßt sich umsoweniger daran zweifeln, daß auch ein Überhandnehmen des apollinischen Geistes einen Ausdruck und ein Anzeichen der ästhetischen Verfeinerung vorstellt. Daß es Künste gibt, die, wie die Musik, ihrer Natur nach stets dem Ideal der Anschaulichkeit im engsten Sinne ferne bleiben und mit Anschaulichkeit in der früher gekennzeichneten weiteren, bildlichen Bedeutung vorlieb nehmen müssen, tut hierbei nichts zur Sache. Durch die materielle Unmöglichkeit sind ja überall von vornherein Grenzen gesteckt. Dafür aber wird in den Gebieten, wo eine Verwirklichung des Ideals möglich erscheint, also insbesondere in der Poesie, allen Tatsachen zufolge, welche die Kunstgeschichte, das Studium der individuellen Geschmacksausbildung und die Vergleichung der auf verschiedenen Höhen ästhetischer Kultur stehenden Menschen in übereinstimmender Weise wahrnehmen lassen, dieses Ideal umso bestimmter und ausnahmsloser zur Durchführung gebracht; ja, im Hinblick auf gewisse Erscheinungen des modernen Kunstlebens darf man wohl vermutungsweise die Frage aufwerfen, ob nicht selbst das Unmögliche, Unerreichbare wenigstens angestrebt wird und ob nicht die ebenso rastlosen wie vergeblichen Bemühungen der Schule Wagners, aus der Musik auch eine Kunst der Darstellung von optisch anschaulichen Dingen zu machen, eben in dem apollinischen Charakter, welcher sich den übrigen Künsten immer herrschender aufprägt, somit in einem tiefen, richtigen Gefühl für das Wesen der modernen Gesamtkunst ihre Erklärung und teilweise Entschuldigung finden. Es ist dann

vielleicht kein Zufall, daß der Gründer der Schule zugleich Dichter und Musiker war. Gerade sein Verständnis für das unverrückbare, ob auch nur wenigen zu Bewußtsein kommende Endziel der Poesie hätte ihn irregeführt in der Bestimmung dessen, was allezeit den natürlichen und notwendigen Beruf der Musik ausmacht. Wenn es aber schon dieser letztgenannten Kunst aus zwingenden, auf keine Weise fortzuschaffenden Gründen immer versagt bleiben muß, in denselben Weg einzulenken, in dessen stetiger Verfolgung andere Kunstarten die höchsten Triumphe feiern, so hindert dies doch nie und nirgends das Fortschreiten der Dichtkunst auf diesem Wege. In dem Maße wie sich die künstlerische Bildung des einzelnen vertieft und erweitert und wie der Kunstsinn einer ganzen Gemeinschaft: einer Klasse, einer Nation oder einer Völkergruppe der Vollkommenheit entgegenreift, — in eben dem Maße wird bei Individuen wie bei Gemeinschaften auch das bloße Genügen an farb- und formlosem Affektausdrucke schwinden und wird immer bestimmter und lebhafter Anschaulichkeit, also apollinischer Reiz von dem Poesieerzeugnisse gefordert werden. So läßt sich denn, während numerisch, d. h. nach der Zahl oder Menge der Manifestationsweisen geurteilt, die dionysische Seite der Kunst ein ausgesprochenes Übergewicht besitzt — ein umso ausgesprocheneres, je frühere und ursprünglichere Zustände man ins Auge faßt —, unter dem Gesichtspunkte der Dignität mit Rücksicht auf die Bewegung des künstlerischen Fortschrittes gerade umgekehrt eine Art Überlegenheit des apollinischen Faktors, des Faktors der Anschaulichkeit, festsetzen.

Wenn dies aber tatsächlich der Fall ist, dann eröffnet sich ein höchst merkwürdiger Gesichtspunkt, von dem aus sich wieder das ganze philosophische Fundament der Ästhetik zu verwirren scheint. Aus dem gekennzeichneten Verhältnisse nämlich ergibt sich als unweigerliche Folgerung der seltsam klingende Satz, daß die stärkste, ästhetische Wirkung nicht die höchste, beste, vollkommenste oder, noch paradoxer formuliert, daß die stärkste, ästhetische Wirkung nicht die stärkste ästhetische sei. Es ist ja gewiß: die mächtige Gemütserschütterung, welche ein Trauerspiel oder eine Erzählung von tragischem Inhalte hervorruft, übertrifft als Gefühlsregung bei weitem alle die leisen und leichten Emotionen, die im Genuß apollinischer Kunstwerke meist durch die Seele ziehen. Vielleicht ist auch schon ein gut komponiertes Musikstück, selbst ohne daß die von ihm erweckten atypischen Affekte durch hinzutretende Phantasiebilder sich in echte, typische, mit bestimmten individuellen Erinnerungen verknüpfte Affekte umwandeln[1]), die Quelle

[1]) »Jene gleichsam symbolischen Apperceptionen der Stimmungen« nennt Lazarus im »Leben der Seele« geistreich und treffend die Akte dieser Umwandlung.

kräftigerer und tieferer Gefühle, als sie durch die bloß apollinische Kunst bei Menschen von durchschnittlicher Empfänglichkeit jemals wachgerufen werden. Haben nun diese letzteren Gefühle wirklich eine ästhetische Superiorität, dann kann man der Anerkennung des obigen Satzes nicht ausweichen und muß man wohl oder übel zugestehen, daß von zwei ästhetischen Emotionen die minder lebhafte die wertvollere oder, um jene Formulierung mit möglichster Abstreifung ihrer Paradoxie zu wiederholen, die an und für sich schwächere als ästhetische die stärkere sei. Wie sich dies aber mit dem obersten Prinzip aller Philosophie des Schönen zusammenreimt, derzufolge der ästhetische Gehalt irgend eines Bewußtseinserlebnisses in den hierbei auftretenden Gefühlen und in gar nichts anderem als in diesen Gefühlen liege, scheint auf den ersten Blick nicht recht absehbar. Denn darüber muß man von vornherein jede Illusion fahren lassen, daß etwa ein Hinweis auf die gemischte, nicht bloß reine Lustgefühle enthaltende Beschaffenheit der dionysischen Erregungen die gewünschte Lösung böte. Die Ausflucht, zu der man mit einem solchen Hinweise greifen würde, ist ebenso einfach und naheliegend wie unzulänglich und falsch. Wollte man schon, Dubos zum Trotze, behaupten, daß die Wirkung effusiver Künste keineswegs so durchaus angenehm, erfreulich sei, wie der alte französische Ästhetiker gemeint hat, daß vielmehr etwas von der Natur der wirklichen Affekte im Leben auch der Widerspiegelung dieser Affekte in der Scheinwelt der Kunst anhafte und anhaften müsse, da es sich ja nicht um eine gleichgültige, begriffsmäßige Vorstellung der fraglichen Gemütsbewegungen, sondern um deren lebendige, innere Wiedererzeugung, mindestens um eine Art sympathischer Affektionen, durch entsprechende Gegenstände veranlaßt, handle, — wollte man also voraussetzen, daß wirklich keines jener Kunstwerke, in denen ein Leid ausgedrückt oder dargestellt wird, ohne alle schmerzlichen Empfindungen genossen werden kann — und es wäre dies eine Position, die sich zum mindesten recht gut verteidigen ließe —, so könnte man hiermit noch immer nicht sämtliche Schwierigkeiten fortschaffen, in welche die Theorie des Kunstschönen durch den bezeichneten, unvermeidlichen Scheinwidersinn gerät. Die Lustgefühle, wie sie aus dem Anhören einer hübschen Tanzmusik, einer durch die harmlose Heiterkeit des Sujets wirkenden Komödie oder einer munteren, melodienreichen Operette entspringen, sind nicht nur auch nach jener Voraussetzung völlig unvermischt und von allen peinlichen Beimengungen frei, sondern es scheint überdies ihre Intensität, die sich bis zu toller, ausgelassener Fröhlichkeit steigern kann, der sanften Lust, welche gewöhnlich den Beschauer einer edlen Statue oder eines vornehmen Architekturwerkes

erfüllt, in solchem Maße überlegen, daß es beinahe einer Kühnheit gleichkommt, zwischen beiden Emotionen nur überhaupt einen Vergleich zu ziehen. Und doch sind alle diese Beispiele: die leichte Instrumentalmusik, das fröhliche, jedoch weder ideenvolle noch in der Charakteristik mustergültige Lustspiel und die gehaltlose, aber melodiöse Operette zugleich typische Beispiele für Kunsthervorbringungen, die, zum Teile eben, weil ihr Effekt ein fast rein dionysischer ist, nach der Schätzung aller derer, welche das apollinische Moment der Kunst zu würdigen wissen, mithin nach dem Urteile der Höhergebildeten, Kunstverständigen, auf einer verhältnismäßig tiefen Stufe künstlerischer Bedeutung stehen. Man kann sich also unmöglich damit aus der Verlegenheit helfen, daß man sagt, das ästhetische Urteil, wiewohl lediglich von dem Gefühl ausgehend, ziehe doch, indem es nicht Gefühlsstärke überhaupt, sondern ein möglichst intensives Lustgefühl fordere, gerade deshalb den mit reiner und unvermischter, wenn auch schwacher Lust einhergehenden apollinischen Kunstgenuß dem eigenartigen Reize der dionysischen Schöpfungen vor, in deren starker, manchmal überwältigender Wirkung Leid und Lust, Qual und Wonne sich mengen. So gemeine, alltägliche Erscheinungen des Kunstlebens wie die oben berührten reichen hin, diese Ausrede abzuschneiden.

Offenbar wird hier ein Rätsel aufgegeben; aber die voranstehenden Untersuchungen haben in der Hauptsache auch schon die Lösung desselben gebracht. Im ästhetischen Bereiche sind eben zwei Arten von Reinheit zu unterscheiden, beide als wertschaffende oder vielmehr werterhöhende Momente wirksam: — diejenige Reinheit, die mit dem Benthamschen Wertkriterium der »*purity*«, dem sechsten der Tafel Benthams, sich deckt und in dem vorliegenden speziellen Falle nichts weiter bedeutet als Freiheit der ästhetischen Lust von Unlustbeimischungen und Unlustfolgen, und sodann jene andere Reinheit, welche man die begriffliche oder die Reinheit nach dem Begriffe nennen könnte, auf welche sich gerade die in Rede stehenden merkwürdigen Erscheinungen zurückführen und welche sich einfach als die Bestimmtheit und Ausschließlichkeit darstellt, womit der ästhetische Charakter in einem Gefühlseindrucke zur Geltung kommt. Da nun jeder, der in der Philosophie des Schönen nur einigermaßen orientiert ist, ohne weiteres begreift, daß sich die spezifisch ästhetische Natur der Phänomene viel deutlicher in der apollinischen als in der dionysischen Seite der Kunst ausprägt, so kann es auch nicht wundernehmen, daß, wofern tatsächlich das ästhetische Verhalten etwas an und für sich Wertvolles ist, die erstere Seite höher als die letztere geschätzt wird. Auf diese Weise gelangt man dazu, drei Kategorien von ästhetischen Wertmaßstäben oder Beurteilungsprinzipien aufzustellen. Die erste Gruppe umfaßt jene

Normen, denen zufolge der ästhetische Wert nach der Stärke der Lustwirkung, nach der mehr oder weniger vollständigen Freiheit dieser Wirkung von Unlustfolgen und -Zusätzen und nach ihrer Allgemeinheit, d. h. nach ihrem Auftreten bei einer größeren oder geringeren Zahl von Personen, noch genauer: nach der Menge der für den ästhetischen Reiz empfänglichen Individuen gemessen wird. Es handelt sich hier, wie man sieht, um eine Anwendung der allgemeinen Benthamschen Kriterien aufs ästhetische Gebiet. Die Benutzung dieser als endogen zu bezeichnenden Maßstäbe ist die einfachste, natürlichste, verbreitetste, sich unbewußt überall von selbst vollziehende Beurteilungsweise. Intensität und Reinheit der Lust finden ihren Ausdruck in dem Grade von Schönheit, den der gemeine Mann einem Dinge zuschreibt, und in der Wärme und Lebhaftigkeit, womit er seinen ästhetischen Beifall äußert; die Allgemeinheit der Wirkung aber beeinflußt schon — die neuere französische Kunstphilosophie lehrt es — einigermaßen die bewußte Kritik, während der dritte, vierte und fünfte Gradmesser Benthams, die *certainty, propinquity* und *fecundity* im Hinblick auf die Unmittelbarkeit der ästhetischen Wirkung naturgemäß in Wegfall kommen und die Dauer der Lust wohl bestimmend ist für den Eifer, mit dem ein ästhetischer Genuß gesucht wird, sich jedoch eigentümlicherweise in der objektiven Wertschätzung, in den ästhetischen Vorzügen also, die man den Gegenständen selbst beilegt, weniger zu reflektieren scheint. Die Urteile auf Grund der Stärke, Reinheit und Allgemeinheit des Genusses begründen offenbar eine durchaus autonome ästhetische Wertschätzung. Trotzdem treten diese Gesichtspunkte für den höher Gebildeten auffällig in den Hintergrund und machen hier die endogenen Kriterien exogenen Platz, indem Beurteilungsgrundsätze, die einem anderen Boden entstammen, auf das ästhetische Feld übertragen werden. Maßgebend für die Anerkennung wird nun bald die ethische Bedeutung des Schönen, bald, wenn ein Kunstwerk in Frage steht, sein Gedankengehalt, seine technische Vollendung, mithin die Kulturhöhe, der das betreffende Werk angemessen und welche für seinen rechten Genuß erfordert ist, wobei unerörtert bleiben soll, inwieweit sich etwa der letztere Gesichtspunkt dem ersteren subsumieren ließe, da doch auch intellektuelle Vervollkommnung, Kulturfortschritt überhaupt, zu den ethischen Aufgaben im weiteren Sinne gehört. Kaum einer ausdrücklichen Hervorhebung aber bedarf es, daß die Schätzung nach dem Grade der — sei es universellen, sei es spezifisch künstlerischen — Bildung notwendig mit der Würdigung der allgemeinen Eindrucksfähigkeit in Konflikt gerät, daß also die autonomen und die heteronomen Normen einander teilweise entgegengesetzt sind und die Ergebnisse der einen Dignitätsbestimmung die der anderen

kompensieren und paralysieren, so daß, was nach dieser Richtung großes Lob verdient, eben darum nach jener die höchsten Forderungen nicht befriedigt. Und zu beiden Kategorien von ästhetischen Wertmaßstäben, den endogenen und exogenen, kommt nun endlich noch das Kriterium der ästhetischen Reinheit. Auch dieses, ja dieses ganz besonders dürfte endogen heißen, auch die Wertbestimmung, die ihm gemäß stattfindet, ist eine eminent autonome; aber dennoch sieht man auf den ersten Blick, daß die Autonomie anderer Art ist als bei den Schätzungen an der Hand der früher bezeichneten Prinzipien. Man kann in beiden Fällen sagen: die ästhetische Lust gibt den Maßstab ab; allein das eine Mal liegt der Ton auf dem Substantiv, das andere Mal auf dem Adjektiv; das eine Mal setzt sich die Skala aus den Abstufungen der Lust, das andere Mal aus den Graden der Verwirklichung des spezifisch ästhetischen Charakters zusammen. Die nähere Ausführung dieser Verhältnisse obliegt indes einer Theorie der künstlerischen Normen und ist daher nicht mehr Sache dieser Abhandlung, deren letzte Frage wohl schon mit dem Beigebrachten eine nicht nur das Tatsächliche feststellende, sondern auch die Tatsachen so weit wie möglich erklärende und aus ihren inneren Gründen faßlich machende Antwort gefunden haben dürfte.

Besprechungen.

Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. Mit 132 Abbildungen. 8°. VI u. 316 S. München 1905. Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.

Den Verfasser der »Klassischen Kunst« als Dürerforscher, d. h. im besonderen als wissenschaftlichen Interpreten Dürerschen Stiles und Kunstgeistes kennen zu lernen, verheißt von vornherein einen außergewöhnlichen Genuß. Wie weit diese von Wölfflin in die Kunstwissenschaft eingeführten Stilanalysen wirklich wissenschaftlich, den Analysen der exakten Naturwissenschaften gleichzustellen sind, inwieweit sie ferner die ganz besondere Eigenart eines Künstlers und des einzelnen Werkes, die sie von allen anderen unterscheidet, so zu kennzeichnen vermögen, dass diese Charakteristiken nur auf sie und nichts anderes anwendbar sind, ist allerdings eine Frage, die nicht ohne weiteres zu Gunsten der Wölfflinschen Methode beantwortet werden kann. Wölfflin leistet in der Kennzeichnung von Stileigentümlichkeiten das Menschenmögliche. Diese Gabe hat schon seinem Buche über die klassische Kunst eine enthusiastische Aufnahme gesichert. In seinem Dürerbuche zeigt sie sich noch gereifter. Wie Wölfflin den Stilcharakter eines Holzschnittes und Stiches in den einzelnen Stadien der Dürerschen Entwickelung deutlich macht, führt doch wohl über alles hinaus, was bisher über Dürer geschrieben oder gedacht worden ist. Wenn es trotz dieser wirklich glänzenden Eigenschaften oft recht schwer wird, den künstlerischen Totalgehalt des Blattes, das Schöpferische daran, das Inkommensurable des Kunstwerkes in einer vollen Anschauung nachzuempfinden, neuzuschaffen und es damit zu einem seelischen Erlebnis und zu seinem unverlierbaren geistigen Eigentum zu machen, so muß man diesen Mangel in der Methode suchen. Diese vermag in der Tat nur die Elemente der Kunst, die Art der Ausführung, Ausnutzung und Gliederung des Raumes, Anordnung und Führung der Hauptlinien analytisch klar zu machen. Wölfflin dringt mit diesen feinen und ausgezeichnet funktionierenden Werkzeugen seiner Methode tief ein in den Bau eines Kunstwerkes, seltener aber in den psychischen Kern. Die technische Weisheit des bildenden Künstlers, die Reflexionen seines Kunstverstandes werden uns deutlich gemacht; oft aber vermissen wir darüber hinaus das geistige Band. Dieser Mangel der Methode wird noch deutlicher an den durch Wölfflin inspirierten kunstästhetischen Untersuchungen. Wölfflin weiß sich in ein Kunstwerk so einzufühlen und es bis in so feine Züge zu kennzeichnen, immer das, worauf der Künstler den Akzent gelegt hat, zu erkennen, er besitzt eine solche Sensibilität für Stilnuancen, für technische Eigenschaften und Feinheiten, für Liniencharakter, Licht- und Tonwerte und er weiß für die Nuancen einen so reichen Wortausdruck zu finden, daß auch sein Dürerbuch wieder eine Eroberung neuer Kunsterkenntnis ist.

Freilich jede Stilanalyse, das Aufspüren und die Rekapitulation aller Kunstmittel kann nur, bis in alle Zukunft, Annäherungswerte geben. Max Dessoir hat in seiner kürzlich erschienenen Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft S. 423 ff. dieses Problem behandelt und auch einige Beispiele aus Wölfflins ‚Klassischer Kunst' zum Beweise seiner Ansicht angeführt. Solange wir den Charakter einer Linie,

einer Form, einer Farbennuance, einer menschlichen Physiognomie nicht absolut exakt angeben können, werden auch die feinsten Stilanalysen, die gegenwärtig keiner so gut zu geben vermag wie Wölfflin, auch nur poetische Umschreibungen sein, die nicht den Anspruch erheben können, ausschließlich nur für einen Künstler und für ein Werk Geltung zu haben. So bleibt jede Methode, mit den Mitteln der Sprache einem Kunstwerk beizukommen, ein Versuch. Jede Kunst, die bildende, die Dichtkunst und Musik, hat ihre Sprache, die sich verstandesmäßig nicht übersetzen läßt. Dessoir führt Äußerungen und Vorschläge an, die dieser Kalamität — wir empfinden diesen Mangel als solchen — nach Möglichkeit abhelfen wollen. Goethe sagt in Bezug auf den Triumphzug des Mantegna, »daß man mit noch so viel gehäuften Worten den Wert der (von ihm) flüchtig beschriebenen Blätter doch nicht ausdrücken könnte«. Justi sagt von Winckelmann, daß seine Beschreibungen der antiken Statuen nicht »gegenständliche Beschreibungen sind, wie die naturwissenschaftlichen, welche der Sache mittels einer erschöpfenden Terminologie adäquat zu werden streben«, sondern »Umsetzung in Impression, welche der Geist in einem Momente weihevoller Betrachtung empfing, in eine Reihe von Bildern und Begriffen«. Das ist freilich ein Weg, der seine größten Gefahren birgt und von der Kunstwissenschaft als Dilettantismus abgelehnt wird und werden muß; denn er hat zu uferloser Phantasterei und formlosem Wortschwall geführt; Ekstasen sind billig und wiegen leicht, aber diese Auffassung birgt doch etwas Kostbares, was die kunstästhetische Methodik, auch in ihrer jetzigen Verfeinerung, verloren hat, die »Impression«. Indem die Methode alles abspürt und nachtastet, enthält sie uns gerade die Impression vor. Man könnte vielleicht sogar behaupten, daß je bedingungsloser die Methode angewendet wird, die Impression um so mehr verblaßt. Viele in der Gefolgschaft Wölfflins erschienene Arbeiten leiden an dieser Überbewußtheit in der Anwendung von Kunstmitteln. Was für komplizierte Kunstmittel werden da oft in die einfachste Darstellung hineininterpretiert! Vor solcher Gelehrsamkeit geht jede Naivität des Kunstgenusses zum Teufel. Um mit dieser Methode gute Resultate zu erreichen, ist ein feiner künstlerischer Takt unerläßlich. Die Auffassung Winckelmanns teilt auch George Forster; die Sätze, die Dessoir anführt, sind uns deshalb von besonderem Werte, weil Forster die Unzulänglichkeit der umständlichen Beschreibung darin sieht, daß man »einer höchst gespannten Aufmerksamkeit bedarf, um allmählich, wie man weiter hört und liest, die Phantasie in Tätigkeit zu versetzen und ein Scheinbild formen zu lassen, welches für den Sinn einiges Interesse hat«. Wenn wir uns fragen, fördert und vertieft die Methode der Kunstmittel-, Formen- und Farbenanalysen die Anschauung, so kommen wir jedenfalls nicht zu einer unbedingt bejahenden Antwort. Ihrem Wesen nach sind sie eben auch »umständliche Beschreibung«, auch wo sie ein großes Raffinement der Einfühlung voraussetzen. Dessoir stellt die These auf: Ein Gefühl für das Wundersame des Gebildes entsteht erst durch des Dichters Wort. »Unsere großen Kunsthistoriker werden aus Forschern zu Poeten dort, wo ihnen eine wirkliche Übertragung aus dem Augenschein in die Sprache gelingt, wo sie aus der Schule des Künstlers heraus sein Werk noch einmal schaffen und zwar in ihrem Elemente, dem der Sprache.« Wenn nun Dessoir auch zugeben muß, daß noch genug der Verschiedenheiten bleiben, so sei doch wenigstens der ‚gleiche Geisteszustand' erreicht, aus dem dort ein Kunstwerk der Formen und Farben entstanden war und hier ein Kunstwerk der Worte und Rhythmen nachgeschaffen werde. Ist aber nicht die Annahme eines gleichen Geisteszustandes auch eine poetische Lizenz? Als klassisches Beispiel einer solchen Übertragung einer Kunst in eine andere führt Dessoir Nietzsches Wortverdeutlichung von Bizets Carmen im »Fall Wagner« an. Ein noch schöneres Beispiel, meines Erachtens das vollkommenste Beispiel von Übertragung aus

einer Kunst in eine andere ist Max Klingers »Brahmsphantasie«. Es läßt sich hier Brahms' eigenes Urteil anführen, daß ihn niemand so gut verstanden hätte wie Klinger. Hier kommt also der ausdeutende Künstler einem Ideal ganz nahe, das dem exakten wissenschaftlichen Forscher vorenthalten bleibt. Ein Kunstwerk mit anderen Ausdrucksweisen neuzuschaffen, ist eben wiederum eine Kunst, die nicht nachahmbar und vor allem nicht lehrbar ist.

Das Lehrbare am Kunstwerk vermag nun allerdings die von Wölfflin eingeleitete und auch von vielen jüngeren Kräften mit frischem Wagemut geübte Methodik in einer Weise zu fassen, die alle frühere analysierende Forschung in den Schatten stellt. Dafür gibt Wölfflins Dürerbuch wieder einen vollen Beweis und bewundernswerte Beispiele in Fülle. Wölfflin ist ein Meister des Wortes; er ist reich im sprachlichen Ausdruck, jedes seiner *Epitheta ornantia* sucht eine Stileigentümlichkeit zu präzisieren, und hinter dieser Sachlichkeit empfinden wir die lebendige Wärme des im Kunstgenuß beglückten Kenners. Nicht minder bedeutend ist die Art und Weise, wie er die Massen disponiert, sie in Bewegung setzt, so, daß die Darstellung ein organisches Wachstum aufweist, die einzelnen Probleme an der rechten Stelle behandelt werden, die Teile sich natürlich ineinanderfügen, in den richtigen »Wirkungsverhältnissen« zueinander stehen und das Wesentliche sich in seiner Bedeutung rasch zu erkennen gibt. Wie hat es Wölfflin verstanden, Dürers Entwicklung von den einzelnen Jugendarbeiten und der Apokalypse bis hinauf zu den drei Meisterstichen und den Aposteln in der alten Pinakothek klar zu machen! Wir erleben es, wie die Probleme einander folgen, sich ablösen, ihre Rangstufe im Urteile Dürers wechseln, wie neue Elemente, neue Anschauungen, Einflüsse, Gestaltenkreise hinzutreten, von der Individualität Dürers aufgesogen und verschmolzen werden. Mit ganz besonderer Sorgfalt ist ein Hauptproblem Dürers in seinem Verlaufe verfolgt worden: Dürers Eindringen in die großen Formen und Kompositionsweisen der italienischen Renaissance, ihre Aufnahme in seine Kunst, die Vorteile und auch die großen Nachteile, die ihr durch diese Amalgamierung urdeutscher Spätgotik, der Dürer, wenn irgend einer, ihren tiefsten Sinn hätte geben können, mit welschem Wesen, dessen äußere Formenschönheit schon in Dürer eine reich sprudelnde Phantasie, so viel Lebenswärme, gemütliche Beschaulichkeit und tief wurzelnde Innerlichkeit auf Zeiten hinaus abkühlte, erwuchsen.

Ein Einleitungskapitel bringt die einzelnen Stadien dieser Entwickelung, von den biographischen Daten durchflochten, in großen Zügen. Dieser Abriß erscheint mir in seiner Prägnanz, in dem architektonischen Charakter seines Aufbaues als ein kleines Meisterwerk. Ein zweites Kapitel »Grundlagen und Anfänge« kennzeichnet nunmehr näher die Atmosphäre, in der Dürer aufwuchs; es enthält eine Charakteristik der deutschen Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, im besonderen des Martin Schongauer, die eine Parallele zu Wölfflins Quattrocentocharakteristik ist. Es herrscht der Geist des Gezierten, Spielerischen, Preziösen. »Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hat keinen großen Charakter. Es fehlt die Empfindung für das Einfache und Starke.« Jedem Motiv, auch wenn es Tiefe und Größe verlangt, ist bei zuweilen erstaunlicher Naturnähe der Form eine Vorliebe für Zierlichkeit und Feinheit beigemischt, die die Kunst schließlich einem kraftlosen Manierismus entgegentreiben mußte, nicht zum wenigsten bei dem bedeutendsten Talent der Epoche, bei Schongauer. Und dieser war der Meister, von dem Dürer ausging, der auf ihn den größten Einfluß ausgeübt hat. Wölfflin fügt diesen bekannten kunstgeschichtlichen Vorgängen kaum etwas Neues hinzu, aber seine Darstellungsweise läßt alles zu neuem Leben erstehen. *C'est le ton qui fait la musique.* In diese Kunst, die alle geistigen und Bewegungsmotive ins Spielerische und Gezierte abwandelt, in der »alle

Gebärden etwas Kleines, allzu Knappes, Kümmerliches erhalten, als ob man Angst hätte vor dem starken Ausdruck«, tritt Dürer ein mit seinem kühnsten, gewaltigsten Phantasiewerk, das auch die abstraktesten Ideen in die künstlerische Anschauung zwingen will. Wie erscheint dieses stürmische, von dem starken reformatorischen Geist und der leidenschaftlichen Inbrunst des Genies erfüllte Werk auf dem Hintergrunde des 15. Jahrhunderts! Ehe Wölfflin in einem besonderen Kapitel auf die Interpretation und stilistische Analyse der Apokalypse eingeht, untersucht er erst die einzelnen, vorher entstandenen Früharbeiten Dürers und weist überall mit schlagender Sicherheit das Neue nach, was Dürer von der Kunst Schongauers und seines Zeitalters trennt.

Die Interpretation der Apokalypse machte zuvor eine allgemeine Kennzeichnung von Dürers Holzschnitttechnik und Linienführung notwendig, die Wölfflin so ausgezeichnet gelungen ist, daß der Leser, wenn er mit Dürers Holzschnittzyklus nicht unbekannt ist, sich dem Wesen dieser Kunst schon erheblich nähergerückt fühlt. Ich meine, daß Wölfflin hier und ebenso in der späteren Darlegung der Dürerschen Sticheltechnik Annäherungswerte erreicht hat, die wohl kaum übertroffen werden können. Im folgenden Kapitel ist die große Passion in ihren einzelnen Blättern genau analysiert, und weiterhin das Marienleben; überall steht die Formenanalyse, die Komposition, die Linienführung im Vordergrund des Interesses. Dürers künstlerische Größe offenbart sich am mächtigsten in den vier Passionszyklen. Hier staunen wir über die Fülle von Charakterköpfen, ausdrucksvollen Stellungen und Gebärden, mehr aber noch über den Reichtum an Kompositionsmotiven, in denen Dürer einer der erfindungsreichsten Künstler aller Zeiten gewesen ist. So verschiedenartig auch die Gegenstände sein mochten, so weit er auch das Gebiet der künstlerischen Darstellungen durch neue Stoffkreise zu erweitern strebte, immer verstand er es, mit den einfachsten, sachgemäßesten Mitteln eine reiche, ausdrucksvoll gegliederte und aufgebaute Komposition zu geben. Kaum kommt ihm ein anderer Künstler in diesem Reichtum kompositorischer Phantasie, freier Anordnung der Handlungen und der Gruppen im Raume gleich. Was er an Gruppierungen und Stellungen, an Bewegungen und Gegenbewegungen, an körperlichen und geistigen Beziehungen, an Über- und Unterordnung der Gestalten zu leisten im stande war, davon geben die vier Passionszyklen Zeugnis. Von jeher fand hier die Forschung ein ergiebiges Feld, und auch Wölfflin konnte gerade hier seine hohe Begabung für Formen- und Kompositionsanalysen im hellsten Lichte zeigen. Besonders ergiebig wird seine Untersuchung dadurch, daß er die das gleiche Motiv behandelnden Blätter aller Passionen miteinander vergleicht, die Veränderungen und Abwandlungen der Auffassung, der Formen, der Komposition, des seelischen Ausdrucks aufdeckt und dadurch den großen Reichtum Dürerscher Gestaltungskraft recht eindringlich deutlich macht.

Nach dem Marienleben behandelt Wölfflin in einem besonderen Kapitel Dürers »frühe Stiche«, in denen er sich vornehmlich mit der Aufgabe des Nackten auseinandergesetzt hat. Auch in einem frühen Holzschnitt, dem zweifellos von Mantegna stark beeinflußten Männerbad, war Dürer diesem bedeutsamen Problem nachgegangen, in den ersten Stichen tritt es mehr in den Mittelpunkt seiner Interessen. Der Sebastian an der Säule, die Vier Hexen, das Meerwunder, die Eifersucht (der sog. Große Herkules), das Große Glück, Adam und Eva, der Bogenschießende Apoll sind die Hauptstiche. Die Formenkritik dieser Blätter, in ihrem Verhältnis zu italienischen Vorbildern und zum Modell, die Kritik der Fähigkeiten des technischen Ausdrucks, der künstlerischen Gesinnung, die sich in allem ausspricht, ist von einer Sorgfalt, die nichts unaufgehellt läßt. Als ein wahres Muster erscheint mir die Analyse des Großen

Glücks. Mit dem Stich von Adam und Eva tritt als Kontrast zur Modellkunst des Großen Glücks das Proportionsproblem, das Problem eines Kanons menschlicher Schönheit zum ersten Male mit zwingender Macht in Dürers Schaffen auf, ein Problem, das Dürer sein ganzes Leben nicht wieder frei gab und einen guten Teil seiner besten Kraft aufbrauchte, ohne daß seine intensiven und mühseligen Porportionsstudien Resultate von dauerndem Werte gezeitigt hätten. Der Mensch in seiner natürlichen Vollkommenheit war ein ganz neuer Begriff, der aus dem Zeitgeist der Renaissance erstand und mit der Weltanschauung des Zeitalters aufs innigste verknüpft war.

Ein kleineres Kapitel ist den frühen Bildern Dürers gewidmet; es sind der Dresdener Altar, die frühen Porträts, z. B. von Dürers Vater und die beiden Hauptgemälde der Jugendzeit, der Baumgärtnersche Altar mit der Geburt Christi in München und die Anbetung der Könige in Florenz, die »wie ein Juwel in der Tribuna der Uffizien von der Wand leuchtet«. ... »das erste vollkommen klare Gemälde der deutschen Kunst«. Dann folgt der große Einschnitt der zweiten italienischen Reise Dürers; er kehrt als ein anderer zurück, beherrscht von der Formensprache der italienischen Renaissance. Mit dieser Reise, die Dürer im 35. Lebensjahre antrat, beginnt seine »ideale Epoche«, sein Streben nach großer Form, großzügiger architektonischer Komposition. Sie ist zugleich eine Epoche gemütlicher Verarmung; das deutsche Wesen, die Innerlichkeit, die Lebenswärme, die frische, naturerfüllte Ornamentik, der Reichtum phantasievoller Erfindungen treten auffallend zurück; bei großer Form und Steigerung der Charaktertypen, Gebärden und der Gewandbehandlung eine merkbare Kühle des seelischen Gehaltes. Es ist ein Verdienst Wölfflins, daß er diese Kehrseite des italienischen Einflusses gerade an Dürer so genau, in jedem Einzelfall mit allen Einzelzügen nachgewiesen hat. Diese Nachweise bedeuten einen großen Gewinn. Das Hauptwerk von Dürers zweitem italienischen Aufenthalt ist das Rosenkranzbild in Prag. Mit einem neuen Gefühl für Monumentalität ist die Szene ins Feierlich-Großartige erhoben; »zum erste Male ist hier der Gedanke, mit einem zusammenhängenden figuralen Thema ein Bild zu bauen, in die deutsche Großkunst eingeführt worden«. In derselben Stilrichtung entstanden die Maria mit dem Zeisig, das Selbstbildnis in München und die große Doppeltafel des ersten Menschenpaares in Madrid, in dem Dürer das Problem des Adam- und Eva-Stiches auf eine höhere Stufe führen will. »Einen Körper als etwas Ganzes und Einheitliches durchzuempfinden, das hatte er in Italien gelernt, und alsbald sieht man auch eine zusammenhängendere Bewegung die Teile durchdringen, daß alle Formen zusammenklingen wie eine Musik.« Aber Dürer ist selbständig geworden; er hat v o r der italienischen Reise stärker »antikisiert« als nachher. »Die Eva ist ganz im Sinne nordischer Schönheit bewegt.« Dürer gelangt zu seinem eigenen monumentalen Stil, der später in den Münchener Aposteln seinen reifsten Ausdruck gefunden hat. Eine Verbindung italienischen und nordischen Geistes, »Nacktes, Bewegung, Verkürzung, Reichtum ohne Unklarheit, Bewältigung des großen Raumes mit sicherer Handhabung der perspektivischen Verkleinerung« gibt Dürer in dem Gemälde der Marter der zehntausend Christen (Wien). Die brillanteste Frucht der italienischen Reise aber ist die Krönung der Maria mit den Aposteln am Grabe, der sog. Heller-Altar. »Eine solche Komposition war in Deutschland noch nicht gesehen worden.« Hier verwirklichte Dürer seinen in Italien gelernten Begriff von monumentaler Komposition, rhythmischer Einheit in der Gesamtanlage, höheren menschlichen Daseins. Die Wölfflinsche Analyse ist ein wahres Kabinettstück, ein Zurückleiten der einzelnen Elemente in den Gang des Entstehens. Auf gleicher Höhe steht die sich anschließende Analyse des Allerheiligenbildes in Wien. Tiefforschende, allseitig aufhellende Sonderuntersuchungen

gibt Wölfflin über die sog. Meisterstiche, Ritter, Tod und Teufel, die Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Betrachtungen über einzelne Blätter des reifen Stiles folgen: ein Stil, der mit »elementaren« Motiven arbeitet. »Die Ansichten vereinfachen sich, die Hauptlinien werden herausgearbeitet und durch Kontraste wirkungsvoll gemacht. Licht und Schatten treten in größeren Flächen und einfacheren Intervallen einander entgegen. Das Bildganze wird wichtiger und der Raum immer massiger gefüllt.«

Die Betrachtungen über Dürers Ornamentik, seine Arbeiten für Kaiser Max veranlassen Wölfflin zur Abfassung eines ganz prächtigen Kapitels: Spätgotik und Renaissance, dessen Inhalt durch den Titel gekennzeichnet ist. Mit der niederländischen Reise beginnt »die letzte und in gewissem Sinne die größte Periode Dürers«. Gewann er durch die italienische Reise große Form und Gebärde, so durch die niederländische einen neuen Farbensinn voll Frische und Lebenswärme. Sie eröffnete ihm die sinnliche Erscheinung der Welt in ihrem von ihm vorher kaum vermuteten Reichtum. Er lernte Städtekulturen von sinnlichem Glanze kennen, eine Malerei, die an Farbenpracht alles in den Schatten stellte und an naturalistischer Feinheit seinem eigenen Wesen entsprach. Es ist ein großer Genuß, alle diese neuen Einflüsse auf den fünfzigjährigen, weltberühmten deutschen Meister zu verfolgen und diese vollständige Neubelebung und beglückende Verjüngung nachzuempfinden. Diese Jahre mögen wohl die glücklichsten in Dürers Leben gewesen sein. Die Niederlande haben Dürer wieder die Lust zu großen Gemälden geweckt; es sind in diesen Jahren seine bedeutendsten Gemäldekompositionen entstanden, ein vielfiguriges Heiligenbild mit Maria in der Mitte, zwei Beweinungen, eine Kreuztragung u. a., die jedoch alle Entwurf geblieben sind. An der Hand dieser Entwürfe, an zahlreichen großartigen Charakterköpfen und Draperiestudien charakterisiert Wölfflin diese letzte Periode, die höchste Monumentalität, wie sie in der deutschen Kunst nie wieder erreicht worden ist, mit eindringlichstem, schärfstem Naturalismus verbindet; es ist die Periode seiner großen Bildnisse und der vier Apostel. In den zwei Schlußkapiteln behandelt Wölfflin zusammenfassend Dürers Techniken und die daraus sich ergebenden Kriterien der Stilbestimmung und das Problem der Schönheit, das einen so beherrschenden Einfluß auf Dürers Leben gewinnen sollte.

Leipzig. Paul Kühn.

Walt Whitman, Prosaschriften. In Auswahl übersetzt und eingeleitet von O. E. Lessing. Die Fruchtschale, eine Sammlung. Siebenter Band. München und Leipzig, R. Piper u. Co. kl. 8°. XXVIII u. 191 S.

Die vorliegende Auswahl aus Walt Whitmans Schriften ist wohl geeignet, dem deutschen Leser zur ersten Einführung in die Gedankenwelt dieses merkwürdigen Mannes zu dienen, sie ist nicht geeignet, ihm auch nur ein annähernd vollständiges Bild der Gedanken zu geben, die durch die Seele Whitmans fluteten. Einige der eigentümlichsten Stimmungen Whitmans treten in auffälliger Weise zurück; vielleicht deshalb, weil sie nur für den Amerikaner kennzeichnend sind und die Auswahl sich bemüht hat, darauf aufmerksam zu machen, was den deutschen Leser unmittelbar anzusprechen geeignet ist. Gerade aber diese speziell amerikanischen Seiten sind es, in denen vor allem die allgemein-ästhetische Bedeutung Whitmans liegt, und auf diese hinzuweisen, möchte als Ergänzung dessen, was der vorliegende Band bietet, nicht unerwünscht sein.

Mit überschwenglichem Enthusiasmus, der ja überhaupt einen der liebenswürdigsten Züge der amerikanischen Volksseele bildet, haben die Landsleute Whit-

mans seinen Gesängen gelauscht. Eine neue Philosophie, eine neue Theologie, eine neue Dichtung glaubten sie aus diesen Klängen vernehmen zu können. Für den Nichtamerikaner ist diese Tatsache bedeutungsvoll, auch wenn er in die Begeisterung nicht ohne Vorbehalt einzustimmen vermag, sie ist als Erscheinung bedeutungsvoll und verlangt zum mindesten eine psychologische Erklärung.

Die nordamerikanischen Freistaaten sind englische Kolonien; die Abhängigkeit der Geister hat lange die politische Abhängigkeit überdauert. Noch heute lebt Nordamerika geistig vielfach von englischer Einfuhr: nicht nur daß die klassischen Autoren Englands selbstverständlich zu Klassikern Amerikas geworden sind, auch der Moderoman der Londoner Saison findet ein weites Absatzgebiet jenseits des Wassers. Aber auch die heimische Produktion hat lange Zeit nach englischen Mustern gearbeitet. Cooper und Hawthorne wären ohne den englischen Roman, Washington Irving ohne den englischen Essay nicht zu denken. Selbst der größte aller Amerikaner, Edgar Allan Poe, weist eine auffällige Verwandtschaft zu de Quincey auf. Von einer eigentlich amerikanischen Literatur kann man erst von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an reden, denn der bloße Umstand, daß ein Roman seine Szene an den großen Seen oder in New York hat, macht ihn ebensowenig zum amerikanischen Roman, wie ein Berliner Roman dadurch zu stande kommt, daß man Vorgänge nach dem Muster der Pariser nach der Straße Unter die Linden oder nach Berlin O. versetzt.

Als die in Deutschland bekanntesten Erzeugnisse der neueren eigentlich amerikanischen Literatur möchten wir den amerikanischen Humor, die kurze Erzählung und die episch-lyrische Dichtung bezeichnen, und als deren Vertreter Mark Twain, Bret Harte, Walt Whitman. Hier glauben wir eigentümliche, bisher noch nicht gehörte Klänge zu vernehmen, die auf eine Stellungnahme des Menschen zur Wirklichkeit zurückgehen, wie sie in solchen Formen in der Dichtung Europas bisher noch nicht zu Tage getreten war. So paradox es klingen mag — diesen drei scheinbar so weit auseinanderliegenden Erscheinungen ist die Beziehung auf ein und dasselbe Problem gemeinsam: es ist die eigentümliche Form, die das Unendlichkeitsgefühl in Amerika angenommen hat, die als ästhetisches Grundmotiv, unter sehr verschiedenen Gesichtspunkten natürlich, das Neue in dieser amerikanischen Literatur bildet. Ganz deutlich wird das zunächst an den tollen Blüten des amerikanischen Humors. Mit wahrer Meisterschaft wird hier irgend ein alltägliches Vorkommnis aufgeblasen und vergrößert, bis es ohne Verlust dieser seiner Alltäglichkeit die riesenhafte Ausdehnung des amerikanischen Festlandes annimmt und damit ein getreues Abbild von dem Alltagsleben des Amerikaners gibt, das auch nicht ohne seine Riesenstädte, ohne die Unermeßlichkeit seines Erdteils denkbar wäre. Der Riese Pantagruel gehört von Natur einer anderen Rasse an als die Menschen gewöhnlicher Größe; daher ist es natürlich, daß ihm quantitativ Unglaubliches begegnet. Die Menschen Mark Twains haben ein Recht auf ihre unglaublichen Erlebnisse, weil sie Bürger eines »Landes der unbegrenzten Möglichkeiten« sind.

Unter einem anderen Gesichtspunkt tritt die kurze Erzählung Bret Hartes demselben Problem gegenüber. Niemand wird die Schwäche der größeren Romane dieses Autors verkennen, er steht hier seinem Stoff in geradezu naiver Hilflosigkeit gegenüber. Der Stoff aber ist die Darstellung der extensiven Mannigfaltigkeit des amerikanischen Volkslebens. So greift denn Bret Harte in seiner glücklichsten Hervorbringung, der kurzen Erzählung, zu dem Mittel, sich auf die Schilderung der kleinsten und einzelnsten Vorgänge zu beschränken und die großen Zusammenhänge als künstlerischen Hintergrund nur zu subintelligieren. Es sind Augenblicksbilder aus dem kalifornischen Goldgräber- und Spielerleben; aber was diesen Augen-

blicksbildern ihren Reiz gibt, ist doch der Ausblick auf die sich bildende große Kultur, auf den gewaltigen Hintergrund des Landes, das mit all seinen unendlichen Bodenschätzen, die bisher brach lagen, in den Kreis der modernen Kultur hineingezogen wird. Wir empfinden, daß die gesetzlosen Gesellen Pioniere einer gesetzlichen Kultur sind, und gerade dieser Widerspruch verleiht ihrem kleinen persönlichen Tun und Leiden einen Zug von tragischer Größe. Das, was der Autor nicht sagt oder kaum andeutet, gibt seinem Werk den eigentlichen Charakter, die eigentümliche ästhetische Wirkung.

Während wir bei Mark Twain und Bret Harte den Gedanken der Unendlichkeit mehr als technisches Mittel ihrer künstlerischen Produktion verwendet finden, tritt er als Problem und Gegenstand in den Mittelpunkt von Walt Whitmans Schaffen. Deshalb stehn wir nicht an, ihn für den am meisten amerikanischen in dieser Schriftstellergruppe zu erklären. Der unendliche Raum seines Landes, die unendlichen Meere, die es bespülen, die Unabsehbarkeit seiner natürlichen Waldungen, die endlosen Ergießungen seiner großen Ströme, alles dies zieht in seine Seele ein, und er ringt danach, diesen Eindrücken die Form zu geben. Das ist ja nichts Neues in der Dichtung; vom Buch Hiob an schlagen immer die gleichen Klänge an unser Ohr. Aber neu ist die Stellung des Menschen der Schöpfung gegenüber. Der Europäer — wie klein fühlt er sich vor den Riesengestalten der Natur! Nur durch Besinnung auf das moralische Ich konnte Kant der erdrückenden Wucht des quantitativ Unendlichen ein Gegengewicht bieten. Anders die Gebärde des Amerikaners. In diese schrankenlose Natur hat der Mensch eine zweite Unendlichkeit hineingestellt, und die Menschen, die dies vollbracht haben, sind das eigene geliebte Volk des Dichters. Die Freiheit des Menschen wird nicht erdrückt von der ungebundenen Naturkraft, sie benutzt sie vielmehr als ihren besten Nährboden. Gar nichts von Kulturfeindlichkeit finden wir bei Whitman. Die Riesenstädte Amerikas sind ihm ebenso ehrwürdig wie das Weltmeer und der Urwald; am ehrwürdigsten aber ist für ihn das große Staatswesen, die Herrin der unermeßlichen Bodenschätze, der selbständige Hort der Freiheit, die Stätte der Gerechtigkeit, die dazu bestimmt ist, allen übrigen Völkern der Welt diese kostbarsten Güter rein zu erhalten und zu vermitteln. Ja, selbst in dem wilden Bürgerkriege, der die Vereinigten Staaten in ihren Grundfesten erschütterte, sieht er mit stolzer Freude, welche Kräfte in dem Riesenleib der Union sich geltend machen. Der Mensch und sein Werk — das tritt als Zweites, Größeres neben die Natur und ist nur auf dieser unendlichen Grundlage möglich.

Es wird niemand an die Begeisterung eines Dichters den kritischen Maßstab anlegen wollen. Ob New York wirklich »eine Stadt herrlicher Demokratie inmitten herrlicher Umgebung« ist, ob nicht die Geschichte der Stadtverwaltung New Yorks ein ganz anderes Bild enthüllt, das hat uns nicht zu bekümmern. Genug, der Dichter hat diese Stadt so gesehen. Aber eine ganz andere Frage ist es, ob es ihm auch gelungen ist, das Geschaute zum Bilde zusammenzufassen; und hier muß, wie ich glaube, die Kritik einsetzen. Whitman hat die große Aufgabe einer amerikanischen Dichtung der Zukunft gesehen, aber er ist weit davon entfernt gewesen, sie zu lösen. Der mächtige Inhalt hat die Form zersprengt. Die lang ausschreitenden Rhythmen, in die Whitman seine Empfindungen sich ergießen läßt, sind nicht, wie seine Bewunderer uns glauben machen wollen, die neuen Formen, die dem neuen Inhalt genau entsprechen. Sie stehen, nach ihrer formalen Seite genommen, nicht höher als die Streckverse Jean Pauls und zeigen ebenso wie diese ein offenkundiges Mißverhältnis zwischen Form und Inhalt, ein verhängnisvolles Versagen gegenüber der Aufgabe, den Stoff zu gestalten. Es ist mir kein einziges Gedicht

Whitmans bekannt, in welchem dieser Zwiespalt zwischen Form und Inhalt vollständig ausgeglichen wäre.

In Walt Whitman finden wir eine analoge Erscheinung zum »Sturm und Drang« in Deutschland. Auch dort rangen neue Strebungen und Impulse danach, sich auszudrücken, Dichtung zu werden. Das Unsagbare sollte gesagt, sollte gesungen werden. Was uns, den Nachgeborenen, dieses Streben so rührend macht, ist doch wohl der Umstand, daß wir das Ziel kennen, dem die Stürmer und Dränger zustrebten, die Rhythmen singen, denen sie nachspürten. Wir haben Goethe, den sie ahnten. So glaube ich auch nicht, daß Whitman die endgültige Erscheinung ist, als welche ihn seine Bewunderer auffassen. Er ist ein Bahnbrecher und Pfadfinder, in ihm hat das Beste und Tiefste, das in der amerikanischen Volksseele lebt, zum ersten Mal Ausdruck gefunden, und mit schwerer Zunge lallt es neue Töne in die Stimmen der Völker hinein. Aber es wird ein Größerer kommen als Whitman und vielleicht wird er uns zeigen, daß es etwas sehr Einfaches war, was Whitman suchte und nicht fand, eine neue Form des Volksliedes, wie das Lied Goethes es war, und welches doch in seinen einfachen und selbstverständlichen Rhythmen den unendlichen Gehalt zu fassen vermag, den die große Seele Whitmans in sich hegte.

Erlangen. Paul Hensel.

Ethel D. Puffer, *The Psychology of Beauty. Boston and New York, Houghton, Mifflin and Comp.* 1905. 8⁰. 286 S.

In einem einleitenden Kapitel sucht die Verfasserin die Grenzen abzustecken zwischen Kritik und Ästhetik. Auf dem Gebiete der Kritik bekämpfen sich die Vertreter der impressionistischen und der wissenschaftlichen Richtung. Die impressionistische Kritik sucht mit eigenen Mitteln einen ästhetischen Eindruck hervorzurufen, der dem Eindruck des zu würdigenden Werkes entspricht. Sie reicht nicht aus, denn sie kommt nicht über die Schranken des Individuellen hinweg. Auch die wissenschaftliche Kritik genügt nicht, denn sie vermag keine Wertunterschiede aufzuzeigen. Die Lösung dieser Aufgabe wird aber von der Kritik in allererster Linie erwartet; man will von ihr erfahren, welchen Wert und damit welche Berechtigung ein genossenes Kunstwerk hat, und nicht wie es als ein Produkt der Entstehungsbedingungen und als ein Glied im Entwicklungsprozeß der Kunstgattung zu begreifen ist. Den dazu erforderlichen Wertmaßstab kann sich die Kritik aber nicht selbst herstellen, das ist Sache der Ästhetik. Die Kritik übernimmt ihn von dieser, mißt an ihm das gegebene Kunstwerk und leitet aus ihm den besonderen Wert des Werkes ab.

Mit der Aufstellung des allgemeinen Wertmaßstabes beschäftigt sich das 2. Kapitel: »*The Nature of Beauty*«. In der Gegenwart sucht man die Gesetze des Schönen induktiv, und zwar vorwiegend auf psychologischem Wege aufzudecken. Offenbar ohne Erfolg; denn die ästhetische Erfahrung ist individuell so verschieden, daß auf diese Weise nicht einmal eine Abgrenzung des Gebietes möglich wird. Eine Definition dessen, was schön ist, muß vielmehr vom philosophischen Standpunkte aus gewonnen werden. Schönheit ist ein Zweck, ein Wert neben den sonstigen Zwecken und Werten des Geistes. Diese Bestimmung kann freilich nicht die ästhetische Erfahrung im konkreten Einzelfalle erklären — das zu verlangen, wäre unbillig —; mit der Aufzeigung der Mittel, durch welche das Schöne im besonderen Falle erreicht wird, mit der Ableitung der Wirkung aus den individuellen Ursachen, tritt vielmehr die Psychologie in ihre Rechte. — Die philosophische Bestimmung des Schönen gewinnt die Verfasserin an der Hand von Kant, Schiller, Schelling, Hegel,

indem sie den Objektivismus des letzteren mit dem Subjektivismus der ersteren vereinigt. Der Sinn des Schönen ist die Idee des Absoluten *(unity* und *totality,* beides = *self-completeness).* Das Subjekt muß *self-completeness* aber nicht nur erkennen, sondern ihrer der Form (Gestaltqualität) nach unmittelbar inne werden, es muß sich im Zustande von Selbstvollkommenheit befinden (S. 46 u. 47). Das wird zu Wege gebracht (damit gelangen wir in den Bereich der psychologischen Betrachtung) durch eine Vereinigung von günstiger Anregung *(stimulation)* und Ruhe *(repose),* in der sich die vielartigen Reize und an sie geknüpften Bewegungsantriebe gegenseitig ins Gleichgewicht setzen. — Die Verfasserin ist nämlich Anhängerin der sensualistischen Gefühlslehre. Man glaubt James zu hören, wenn es z. B. S. 14 heißt: »So ist Furcht beim Anblick eines Bären nur die ins Bewußtsein dringende Zurückstrahlung aller nervösen und Gefäß-Veränderungen, welche instinktiv als Vorbereitung zur Flucht ausgelöst werden.« Sogar das Selbstbewußtsein soll eine Bewegungsempfindung sein, nämlich die, welche beim Übergang von einer Vorstellung zur anderen entsteht. Dieser Übergang soll nach Puffer nur vermittels der begleitenden Bewegungsempfindungen wahrgenommen werden können. Wenn man nun auch bei den Emotionen zugeben muß, daß sie im Bewußtsein mit ihren Begleit- und Folgeerscheinungen *(motor sensations)* aufs engste verbunden vorkommen (woraus noch nicht die Identität beider folgt), so sind doch beim Vorstellungswechsel nur in seltenen Fällen »*motor sensations*« gegeben, und sie können demnach auch nicht das Bewußtsein dieses Wechsels begründen oder gar ausmachen.

Die »*Aesthetic Repose*« wird nun im folgenden Abschnitt näher behandelt. Wenn ein Objekt so beschaffen ist, daß die motorischen Impulse, durch welche wir es auffassend innerlich nachahmen *(»contemplation is inner imitation«)* aufeinander hinweisen, sich das Gleichgewicht halten, eine geschlossene Einheit bilden, dann ist unsere Aufmerksamkeit in diesem Ganzen wie in einem Kreise gefangen, wir fühlen uns mit ihm eins. Die Beziehung, die sonst zwischen der Sinneswahrnehmung und dem Hintergrund des Bewußtseins (dieser nach P. ebenfalls in *sensations* bestehend) stattfindet, die Möglichkeit des Übergangs zwischen Vorder- und Hintergrund und die damit gegebene Bewegungsempfindung (= Selbstbewußtsein) verschwindet, indem der Hintergrund selbst ins Unbewußte versinkt. Es entsteht »*repose*«. Diese wird nun auf verwandten Gebieten, so beim intellektuellen Schaffen und bei der Ekstase, aufgesucht und besonders in der religiösen Form sehr fesselnd beschrieben. — So weit ist nun, wie mir scheint, der ästhetische Vorgang (abgesehen von der zu Grunde liegenden Gefühlstheorie) richtig dargestellt. Aber damit ist er nicht, wie es nach P. scheint, schon erschöpft. *Stimulation* und *repose* werden nach ihr zwar auch auf die Objekte bezogen, weil der Hintergrund des Bewußtseins ausgefallen ist. Aber dieses Bezogensein hat doch verschiedene Grade, und nicht alle gehören dem ästhetischen Verhalten an. Man kann z. B. bei sehr angenehmen Geschmäcken und Gerüchen »*repose*« in der *stimulation* haben, alles andere und sich selbst über ihnen vergessen, aber man hat dann noch keinen ästhetischen Genuß. Dieser tritt erst dann ein, wenn der Gemütszustand in der innigsten Weise auf den Gegenstand bezogen, m. a. W. wenn er »eingefühlt« ist. Nur so kann man das Sinnlich-Angenehme vom Schönen trennen, was mit den Begriffsmitteln der Theorie Puffers nicht möglich ist. Sie scheint denn auch Guyau nicht zu widersprechen, der den Genuß von Milch nach einer langen Bergtour zu den ästhetischen Genüssen zählt. Die Beispiele, die P. S. 271 gegen Santayanas Definition der Schönheit als »*objectified pleasure*« anführt, beweisen nichts, weil es sich bei diesen ebenfalls nicht um Einfühlung, d. i. die eigentliche Objektivierung handelt.

So weit die allgemeine philosophisch-psychologische Grundlegung. Im folgenden wird nun gezeigt, wie die verschiedenen Kunstgattungen mit ihren besonderen Mitteln den ästhetischen Zustand, *repose* in *stimulation,* hervorrufen. Zunächst die bildenden Künste. Hier wendet sich P. vorerst den Anforderungen zu, die sich aus der Beschaffenheit des Sinnesorgans, des Auges, ergeben. Die ästhetische Wirkung der Kontrastfarben gründet sie auf die Heringsche Theorie des Farbensehens (Assimilations- und Dissimilationsprozeß), und unternimmt von diesem Gesichtspunkt aus einen sehr interessanten Exkurs in die Kunstrichtung des Impressionismus. Von der Farbe geht die Untersuchung zur Form über. Bei der Auffassung einer Raumform kommen jedoch nicht nur die Bewegungen des Auges, sondern ebenso sehr die motorischen Reaktionen des ganzen Körpers in Betracht. Sind diese der natürlichen Betätigungsweise des Organismus angemessen, dann ist die sie auslösende Form wohlgefällig. Das gibt die Grundlage für die Kritik der Theorie Hildebrands vom Fernbilde. Entsprechend dem symmetrischen Bau unseres Körpers ist die Symmetrie das Hauptprinzip aller künstlerischen räumlichen Gestaltung. Auch die Raumformen und Raumkompositionen, die der sichtbaren Erscheinung nach unsymmetrisch, aber doch wohlgefällig sind, enthalten eine verborgene Symmetrie, nämlich die Fähigkeit der beiderseitigen Eindrücke, das gleiche Aufmerksamkeitsquantum in Anspruch zu nehmen. Daraus resultiert nach P. die gleiche motorische Wirkung; denn Aufwand von Aufmerksamkeit ist nach ihr nichts als das Maß der Bewegungsantriebe, die auf den Gegenstand gerichtet sind (S. 112). Als Aufmerksamkeit auslösende Faktoren beim Gegenstande nennt P. Masse, Tiefe, Richtung (der Bewegung, der Linie, der Aufmerksamkeit) und Interesse, die für einander eintreten können. Sie versucht dann nachzuweisen, daß bei den bedeutenden Werken der Malerei wirklich eine solche Gleichgewichtsordnung der genannten Bestandteile besteht. Dieser Versuch ist ungemein fesselnd durchgeführt und auch aufklärend, vermag aber doch nicht recht zu überzeugen. Da es für diese Dinge an jeder Maßeinheit fehlt, läßt sich mit solchen unkontrollierbaren Posten schließlich allerhand herausrechnen. Warum sollen wir z. B. Landschaftsbilder, die ganz diagonal komponiert sind, nicht einfach in durchgehendem Zuge von einer Seite zur anderen, ohne Beziehung auf den räumlichen Mittelpunkt der Fläche, auffassen? — Über die Bedeutung der Proportion und der Reihengliederung sagt Verfasserin nichts. — Leider behandelt sie von den bildenden Künsten nur die Malerei; gern möchte man sie auch über Plastik und Architektur hören. Wie mir scheint, würde sich hier bald das Unzulängliche der Theorie der »*repose*« als eines Gleichgewichts von Bewegungsantrieben gezeigt haben. Solange die Symmetrie angewandt werden kann, nimmt sich alles recht plausibel aus. Wo bleibt aber das Gleichgewicht bei der vertikalen Gliederung? Und doch ist hier objektiv Einheitlichkeit des Gegenstandes und subjektiv »*repose*« vorhanden.

Eine solche formal-sensualistische Erklärung kann natürlich den Ausdruck oder Gehalt nur in sehr engen Grenzen zulassen, so weit nämlich, wie unter Ausdruck der mehr oder weniger allgemeine Gemütszustand verstanden wird, der durch die Auffassung des Gegenstandes vermittels der Sinnesorgane und die motorischen Reaktionen notwendigerweise hervorgerufen wird. Die weiteren sich daran knüpfenden seelischen Vorgänge, Assoziationen z. B. und ihre Gefühlswirkungen, werden vom ästhetischen Erlebnis ausgeschlossen. »Nur den Teil unseres Verhaltens zu einem Gemälde, der direkt durch die Form veranlaßt ist, haben wir ein Recht in die ästhetische Erfahrung einzuschließen« (S. 119). Man braucht hiergegen nur die alte Frage zu wiederholen, warum das Lebendige unter den gleichen Bedingungen schöner ist als das Tote. Weiter: der gewaltige Unterschied in der Schönheit der

Venus von Palma Vecchio und der Venus von Giorgione kann sicherlich nicht auf bloße Formverschiedenheit zurückgeführt werden. Insbesondere die Schönheit des menschlichen Gesichts beruht zum großen Teil auf Erfahrungen, die wir über das Innenleben, das sich in ihm ausdrückt, gemacht haben. In früher Kindheit pflegen die verschiedensten Gesichter so ziemlich den gleichen Eindruck zu machen, die außerordentliche Verschiedenheit der Reaktion bildet sich erst mit zunehmendem Alter aus. Ist endlich nicht beim Künstler die vornehmere Gesinnung zugleich auch die künstlerisch höhere? Gewiß ist der moralische Wert des »Themas« (S. 278) ästhetisch belanglos, nicht aber die Gesinnung des Künstlers, die in der Darstellung des Themas Gestalt gewinnt, sozusagen Gesinnung des Kunstwerkes wird. Es läßt sich die Funktion der Sinnesorgane mit ihren motorischen Begleiterscheinungen vom übrigen Seelenleben, und somit Formkunst von Gehaltkunst nicht so scharf sondern, wie P. das versucht (z. B. S. 210/11). Natürlich läßt sich der Gehalt keineswegs auf bestimmte Formeln bringen, oder gar als »*instruction*« fassen, er wird ebenso »erlebt« wie die unmittelbar am Formalen haftenden Emotionen. P. faßt den Gehalt überhaupt zu sehr als äußerlich mit dem Objekt verbunden auf, als etwas Verstandesmäßiges. Auch der Einwand, den P. macht, daß, wenn Ausdruck Schönheit wäre, das am schönsten sein müsse, was am meisten ausdrücke, und demnach die Literatur unter allen Künsten obenan stände, ist unzutreffend; denn es kommt nicht darauf an, wie viel, sondern was ausgedrückt wird. Somit ist die ästhetische Interpretation Walter Paters nicht so einfach zu verwerfen, wie es P. auf S. 21/22 tut.

Das fünfte Kapitel beschäftigt sich mit »*The Beauty of Music*«, die verhältnismäßig ausführlich und sehr fesselnd behandelt wird. Die Untersuchung über den Rhythmus geht aus von der Tatsache der subjektiven Rhythmisierung als einem Falle der Aufmerksamkeitsschwankung. Für diese sucht P. den Grund im Schwanken der Bereitschaft des Gehirns zu motorischer Entladung. Aufmerksamkeit ist ja, wie bereits gesagt, physiologisch nichts als »*a brain state of readiness for motor discharge*«. Nun sind die akustischen Eindrücke besonders eng mit Körperbewegungen verknüpft, und daher werden mit jenen zugleich auch diese durch die sich gleichmäßig wiederholende Aufmerksamkeitsschwankung rhythmisiert. Dieser Vorgang bildet sich im Bewußtsein ab als Fortstreben der einen rhythmischen Gruppe zur folgenden, das sich mit dem Eintreten zusammen als Erwartung und ihre Befriedigung (nach Wundt) bezeichnen läßt. Die begleitenden Bewegungsbilder fassen die rhythmische Gruppe von Sinneseindrücken erst zur Einheit zusammen, sie bilden die Gestaltqualität des Ganzen, sodaß, wenn auch die einzelnen Eindrücke nicht Gegenstand des Bewußtseins bleiben, doch eine Störung der rhythmischen Ordnung (Synkopierung z. B.) sofort an der Änderung der Gestaltqualität bemerkt wird. Die Vereinheitlichung, die die Sinneseindrücke durch die Rhythmisierung erfahren, das stete Zurückkehren der Bewegung zum Anfangspunkte begründet die »*repose*« in der »*stimulation*«. — In das eigentlich musikalische Gebiet gelangen wir erst mit den Klängen. Nach einer kurzen Besprechung der herrschenden Konsonanztheorien pflichtet P. Stumpf bei, der die Konsonanz rein psychologisch als Verschmelzung faßt. — Im Lauf der historischen Entwickelung entstand aus der immer weiter sich ausdehnenden Vereinheitlichung der Beziehungen der einzelnen Klänge der Skala auf die Tonika ein Gesamtkomplex, das, was wir als Tonalität bezeichnen. In diesem Komplex verstärken sich die Hinweise der einzelnen Töne auf den Grundton gegenseitig. Der Grundton ist die Schwerkraftmitte des Ganzen; die Melodie nichts als ein über verschiedene Stationen und Hindernisse, aber mit innerer Notwendigkeit sich erstreckender Weg zur Tonika. Das Streben zu dieser als dem Ruhepunkte und dessen Er-

füllung *(repose)* ist ebenfalls Erwartung und Befriedigung, aber nicht nur, wie beim Rhythmus, allgemeine Erwartung und Befriedigung in Verbindung mit motorischen Vorgängen, sondern ausdrücklich auf Töne bezogene. Beide Erlebnisse vereinigen sich zu einem: »Melodie ist Tonfolge im Rhythmus«. Auch hier besteht die »Gestaltqualität« der Tonbeziehungen in einem *motor image*, und so sind sowohl Rhythmus als Tonfolge »*varieties of objective conditions of embodied expectation*«. (Allerdings ist nicht einzusehen, warum man nicht ebenso gut, wenigstens bei den Tönen, ohne die Bewegungsbilder auskommen kann.) — Natürlich ist Musikgenuß nicht bewußte Einsicht in den Zusammenhang der Tonbeziehungen, sondern das Gestaltgefühl, das den richtigen Fortgang innerhalb derselben begleitet. Damit wird, wie der extreme Formalismus (Hanslick), so auch die einseitige Ausdruckslehre, für die Musik nur eine Form der Sprache ist, abgewiesen. Nur das Lustgefühl, das aus dem richtigen Fortschritt innerhalb der Tonbeziehungen entsteht, kann als der wesentliche Ausdruck bezeichnet werden und ist der unmittelbare Maßstab der musikalischen Schönheit. Es ist als Gefühl des strebenden Fortgehens und des Erreichens ein Abbild des siegenden Willens. Das Gestaltgefühl dehnt sich sowohl beim Individuum als auch bei der Rasse auf immer größere und in sich mannigfaltigere Tonfolgen aus, und daraus erklärt sich das Veralten von Musikwerken.

So sehr bisher der Ausdruck im engeren Sinne zurückgewiesen ist, so sehr wird er nun betont in der darauf folgenden Untersuchung über »*The Beauty of Literature*«, ja er ist nach P. der eigentliche Inhalt dieser Kunst. Nicht die Worte, sondern der durch sie ausgelöste Strom der Gedanken ist Material der Literatur. Somit entsteht auch die Schönheit nicht aus dem, was man gemeinhin unter Form versteht, sondern aus den Gedanken und der in ihnen enthaltenen Erfahrung vom Leben. Diese ist nicht im Sinn äußerer Vollständigkeit oder Richtigkeit (Illusion) zu verstehen, sondern im Sinne der Vollkommenheit, der Erfassung der Grundbeschaffenheit menschlichen Wesens und Daseins. In einem großen dichterischen Werke wird die Welt der dichterischen Erfahrung mit unserm eigenen Wesen im Einklange erlebt. In dieser Richtung tritt der Gedanke im Schlußkapitel des Buches »*The Beauty of Ideas*« übrigens wieder zurück, er wird dort nur im Sinne des formal richtigen inneren Zusammenhangs gefaßt (S. 280/81). — Sonderbarerweise meint P. das nun aber ganz einseitig intellektuell: es werden nach ihr nicht die wirklichen Gefühle des Lebens erregt, sondern nur die Ideen davon. Allerdings kommt sie damit um die mit den Emotionen nach ihrer Meinung identischen *motor impulses* herum, mit denen fertig zu werden hier wohl schwierig sein würde, da nicht abzusehen ist, wie sie eine geschlossene Einheit und damit *repose* ergeben sollten. — Nach P. hat weder der Realismus noch der Idealismus im landläufigen Sinn recht. »Das große Werk der Literatur ist realistisch, weil es die Ideale nicht aus den Augen verliert.« Die Weltanschauung des Dichters ist daher für den Kritiker die erste Frage. Was der Dichter sagt, darauf kommt alles an, nicht wie er es sagt; es wird kein großer Gedanke ohne Größe des Ausdrucks sein. — Wie vorher in der ausschließlichen Zulassung des Formalen als Sinn der bildenden Künste nach der einen Seite, so geht die Verfasserin hier entschieden nach der anderen Seite zu weit in der Unterschätzung des sprachlich-formalen Elements. Für Drama und Roman, wo bis zu einem gewissen Grade die Weltanschauung des Dichters zum Ausdruck kommt, kann man mit besonders für das Drama starker Einschränkung zustimmen, aber entschieden nicht für die Lyrik. Hier fügen »die Worte in ihren Nuancen, ihrem Gang, Tempo, ihrer Melodie« nicht nur »gewisse Elemente der Flut des Gedankens hinzu«. In aller Kunst handelt es sich um ein objektiviertes Erleben einer gesteigerten, erweiterten, aber einheitlichen Weise unseres psychischen Wesens. Die-

selbe wird in der Architektur und Musik mehr durch i. e. S. formale Mittel bewirkt; zu diesen treten in der Plastik und Malerei inhaltliche notwendig hinzu; und letztere überwiegen endlich in der Literatur.

Eine ganz besondere Stellung weist P. dem Drama zu. Die Lösung des alten Problems, wie die Tragödie Freude bereiten könne, ist nach ihr nicht aus dem tragischen, Mitleid und Furcht erregenden Ereignis als solchem zu entnehmen, sondern aus der Natur des Dramatischen überhaupt. Im Drama wirken entgegengesetzte Kräfte einander entgegen *(confrontation)*. In der inneren Nachahmung derselben kommt es beim Zuschauer nun nicht zu wirklichen Emotionen, da die organischen Reaktionen, die aus der Nachahmung der dargestellten, sich entgegenwirkenden Emotionen entstehen, und deren Bewußtseinserscheinungen eben die Emotionen sein würden, sich gegenseitig in der bekannten Weise in Gleichgewichtsspannung versetzen. Die so trotz der höchsten (aber in sich gegensätzlichen) Erregung *(stimulation)* entstehende *repose* ist in Wahrheit der einzig richtige Sinn der so viel umstrittenen Katharsis. Um nun die Kollision voll zur Wirkung gelangen zu lassen, ist Vorbereitung in der Zeit, Motivation, nötig, und für diese sowohl äußere (logische) als innere (psychologische) Wahrheit. Die Entwickelung der Handlung ist nur Mittel, der Zweck ist die volle Schärfe des Gegensatzes auf dem Höhepunkte des Dramas. So entsteht freilich eine starke Emotion, aber nicht die der Personen im Drama, sondern eine Emotion vom Drama, die nur im Zuschauer vorhanden ist. Tragödie und Komödie unterscheiden sich dadurch, daß die zusammenstoßenden Mächte in jener unversöhnlich, in dieser versöhnlich sind. Dort gibt es Zerstörung einer oder beider, hier erfolgt ein Ausgleich; wenn die Mächte bedeutend sind, haben wir die ernste, wenn sie unbedeutend sind, die leichte Komödie.

Auch an diesem Punkte greift die Theorie wieder zu kurz. Nach ihr würde der dramatische Genuß nur so lange dauern, wie die Spannung anhält. Das widerspricht aber der Erfahrung. Wir haben vielmehr oft den höchsten Genuß, wenn eine der kämpfenden Mächte siegt, sei es nur in der Idee, wie die Unschuld Desdemonas über die blind leidenschaftliche Eifersucht Othellos, oder tatsächlich, wie im Kaufmann von Venedig. Nur in den selteneren Fällen bleibt eine innere Spannung mehr oder weniger ungelöst bestehen, wie es z. B. Hebbel gern darstellt. — Nein, nicht die Spannung des Konfliktes ist das Wesentliche, und mit nichten sind beispielsweise die sittlichen Eigenschaften der Personen nur Mittel zur Steigerung. Es ist vielmehr umgekehrt, die Kollision ist nur Mittel zum Innewerden der Wertqualitäten der dramatischen Charaktere. Sie beharren oder wachsen in allem Angriff und Widerstreit, und sie sind es, die den Sinn der *repose* ausmachen. Hat doch P. selbst im vorhergehenden Kapitel als *beauty of literature* die Offenbarung der »*conditions of our being*« bezeichnet! Warum soll denn die Schönheit des Dramas als solchen etwas ganz anderes sein? Wenn dort das Was so viel wichtiger ist als das Wie, warum soll es nicht auch hier für den Genuß die wesentliche Bedeutung haben? Nur daß die Darstellungsmittel in beiden Fällen verschieden sind. Zudem ist die Grundvoraussetzung dieser Theorie des Dramas nicht richtig, daß nämlich wegen der entgegengesetzten Richtung der dargestellten Emotionen diese vom Zuschauer nicht real nacherlebbar seien, sondern daß eine Aufhebung stattfinden müsse. Wenn Emotionen nichts als die Bewußtseinserlebnisse organischer Reaktionen wären, dann möchte das vielleicht angehen. Und die aus der Spannung hervorgehende Emotion ist als solche durchaus nicht notwendig angenehm. »Wer die Wahl hat, hat die Qual«. Auch ist beim Drama das Interesse keineswegs immer auf beide Spieler gleichzeitig gerichtet, sondern es wandert von einem zum andern.

Meines Wissens liegt in dem angezeigten Buche der erste Versuch einer den ganzen Kreis umschreibenden, wenn auch nicht erschöpfenden Psychologie des Kunstgenusses vom Standpunkte der sensualistischen Gefühlstheorie vor, und das scheint mir die ausführliche Angabe des Gedankenganges, wie ich sie versucht habe, zu rechtfertigen. Wenn auch die allgemeine Bestimmung des ästhetischen Zustandes *(stimulation* und *repose)* zutreffend ist, so wird ihre konkrete Gestalt doch sofort durch die Verquickung mit der sensualistischen Gefühlslehre unzureichend und kommt nicht an die Wurzeln des künstlerischen Erlebens. Doch erfolgt die Durchführung und Anwendung der Theorie in so geistreicher, anregender Weise, mit offenem Blick für die Tatsachen und mit einem durch ausgebreitete Kenntnisse genährten Kunstverstand, dazu in schriftstellerisch so gewandter Form, daß die Lektüre des Werks durchaus lohnend und genußreich ist.

Stade. Hermann Vahle.

Paul Souriau, *La rêverie esthétique. Essai sur la psychologie du poète.* Paris 1906, Alcan *(Bibliothèque de philosophie contemporaine)* 170 S.

Wieder eine jener französischen philosophischen Studien aus der Schule Th. Ribots oder doch in deren Art. Ein verhältnismäßig geringes Material wird mit nüchterner Klugheit eingeteilt und beurteilt, so daß mehr der gegenwärtige Stand unserer Kenntnis deutlich gemacht als diese selbst vermehrt wird; aber schon dies ist verdienstlicher als jene bei uns so häufigen Arbeiten, in denen mit prolegomenischer Wichtigkeit ganz Neues versprochen wird und alles unklar bleibt.

Im vorliegenden Fall ist besonders zu bedauern, daß der Verf. von der umfangreichen und wichtigen deutschen Literatur zur poetischen Embryologie gar keinen Gebrauch macht, obwohl er doch unsere Dichtung selbst zu kennen scheint: über Goethes Märchen vermag er (S. 37 Anm.) eine hübsche optisch-psychologische Bemerkung beizusteuern. Da nun die Technik der französischen Dichter infolge des stärkeren Zwangs der Tradition (und vielleicht auch aus andern Gründen) gleichmäßiger ist als die der germanischen Autoren, bleibt für die Schilderung des poetischen Prozesses (S. 115 f.) fast nur die gesunde Betonung des bewußten Elements bei der Verarbeitung von Bedeutung. Auch über die Wirkung der Kunst und besonders der Poesie (S. 28 f.) läßt sich leicht mehr sagen — Rötteken hat ja seine ganze Poetik von hier aus anzulegen versucht —, aber was Verf. sagt, ist verständig. Wenn er überall »*une possibilité permanente de poésie*« (S. 50) erblickt, ist das zwar nicht so schön ausgedrückt wie Eichendorffs »Schläft ein Lied in allen Dingen« —, formuliert doch aber denselben Gedanken; wie denn auch über »poetische« Naturerscheinungen (S. 43), Worte (S. 52), Gemälde (Böcklin S. 99) Brauchbares geäußert wird. Die Auffassung der Metapher (S. 139) — fast ein Prüfstein für Ästhetiker und Stilistiker — erhebt sich wenigstens über die triste Schulmeinung von dem Poetisieren durch umfassende Ausdrücke; und daß eigentlich die Sprache selbst die meisten Gleichnisse an die Hand gibt, deren die Poesie sich nur erinnert (S. 142), wird sogar zu stark betont.

Das ganze Buch beherrscht der Gedanke, daß das ästhetische, d. h. dem Schönen geltende Träumen das eigentliche Wesen der Poesie ausmacht; von hier aus kommt Verf. wiederholt (bes. S. 140, 151) zu einer scharfen Gegenüberstellung von Poesie und Prosa. Zum Schluß wird, etwas plötzlich, die Frage erwogen (S. 151 f.), ob die Fortschritte der Prosa nicht vielleicht überhaupt die Poesie, die Fortschritte des Denkens nicht das Träumen aufheben möchten. Verf. verneint die Frage — zu deren Bejahung ja Champfleury und Dühring neigen — und glaubt sogar aus einer

musikalischen Erneuerung des Rhythmus (S. 157 f.) der Poesie, zunächst der französischen, neue Siege prophezeien zu dürfen.

Berlin. Richard M. Meyer.

Richard Baerwald, Psychologische Faktoren des modernen Zeitgeistes. In den Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung. Heft 15. (III. Sammlung). Verlag von Johann Ambrosius Barth. Leipzig 1905. 85 S. gr. 8°.

Wann immer versucht wurde, die geistige Kraft, den geistigen Inhalt, die geistige Sehnsucht eines Zeitabschnittes abzumessen, ist die Methodik des Sehens der strittige Punkt gewesen. Eine sehr verzwickte Kurve der Meinungen läuft von der Akademierede Wilhelm v. Humboldts über historische Forschung — um nur Jüngstes zu nennen — bis zum Prolog der Lazarus Steinthalschen Zeitschrift für Völkerpsychologie und dann weiterhin über Bastiansche und Tainesche Gedanken zur modernsten Betrachtungsweise eines Breysig oder des divinatorisch-witzigen Georg Simmel. In seiner Grundanschauung scheint Baerwald für Analysen des Zeitgeistes den Bestand des Ästhetischen vorzuziehen. Wenigstens ist auf diese Faktoren unseres gegenwärtigen Lebens vor allem seine Teilnahme gelenkt. Er sucht eine Formel für die Summe der wahrgenommenen Erscheinungen und findet sie in dem Glauben, daß eine Entwickelung vom Vorherrschen des zeichnerisch-rhythmischen Typus in der deutschen Klassik zum koloristisch-melodischen in der Gegenwart stattgefunden hat. Das soll bedeuten, um den Vorgang gleich ans zeugende Kunstindividuum zu heften: es wird mehr Charakteristisches, dem Gedanklichen und der Empfindung nach Schattiertes, Ausgepinseltes, geschaffen — Nuanciertes sagt das landläufige Fremdwort — als mit der reinen Form Verquicktes. Die Kunstwerke solcher Art haben den Geschmack allmählich umgewandelt. Er fordert besonders Bildungen der genannten Art, und so wird der ausübende Künstler wieder vom Kunstempfangenden hineingedrängt in stetig sich mehrende Vorliebe für alles Koloristisch-Melodische.

Baerwalds Begriffsbestimmung ist nur eine verführerische Metapher, stärker das Fühlen ansprechend als die logische Erkenntnis. Das Urteil birgt ein Körnlein Wahrheit, wenn man bedenkt, daß eine beträchtlich umfangreiche Strömung des gegenwärtigen Literaturgeistes auf Originalität um jeden Preis gerichtet ist, daß die Wagnersche Schwelgerei in Tongemälden fast alle Musikübung bestimmt, daß die genialen Meister der Farbe schmerzweckende Mängel ihrer linearen Komposition so gut wie ganz vergessen ließen. Baerwald dehnt jedoch mit unbehutsamer Übereilung die Neigung und Forderung einer Gruppe zur allgemein gültigen Geschmacksregel aus. Wenn man deshalb überall dort, wo er von modernen Dichtern, Musikern, bildenden Künstlern redet, das auf manche oder viele einschränkt, so kann man eine hübsche Zahl feiner Beobachtungen in seinem Essay antreffen. Solche ist die fruchtbare Feststellung, daß nach dem Wort eines klugen Mannes häufig Dichter der Gegenwart sehr scharfsichtig sind, aber sehr denkmatt. Das geringe Blühen und Ansehen der Gedankendichtung könnte hieraus gefolgert werden, und zum Schlusse mag sich die aus etlichen Wahrnehmungen mit Ursache genährte Hoffnung anreihen, daß gerade jetzt ideenreiche, abstrakte Ungreifbarkeit symbolisierende Poesie wieder an die Seelen rühren will. Die »Hypertrophie der prickelnden Mischgefühle«, unter der vom Verfasser das Überwiegen der gegenwärtigen »Reizsamkeit«, der Originalitätssucht um jeden Preis, gemeint ist, wird zwar oft unserer Zeit nachgesagt, in solcher Allgemeinheit kann das Urteil aber auch nur persönlich aufgefaßt werden und nicht als absolute Wahrheit. Wer dürfte sich denn überhaupt getrauen,

